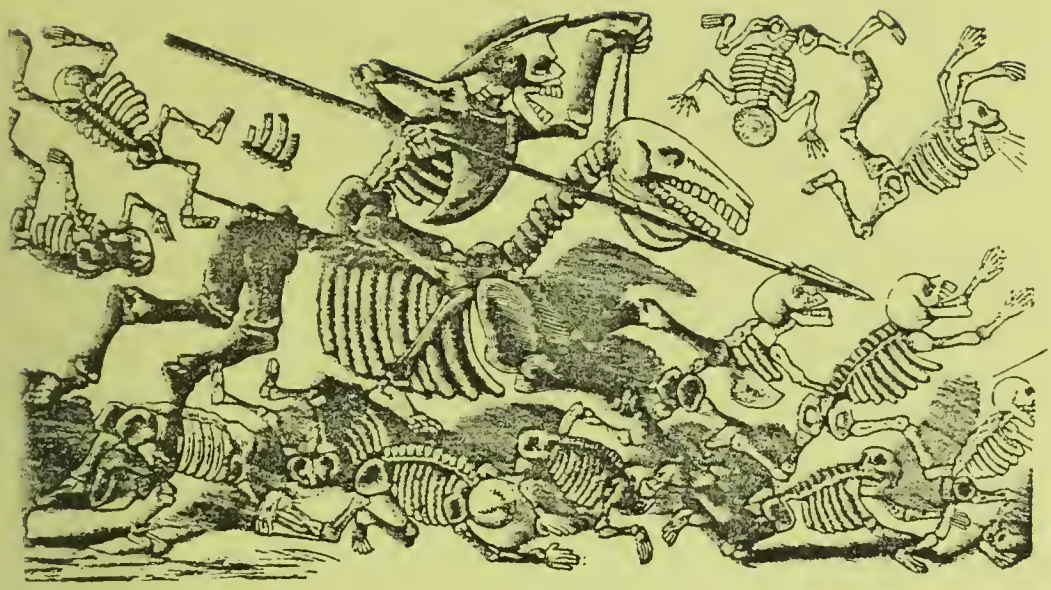

# Mester

Mester
Departamento de Español y Portugués
Universidad de California, Los Angeles
*Chairman:* Stanley L. Robe

*Director:* Roberto Cantú

*Consejo de Redacción:*
Susana D. Castillo
Angela I. Cook
Marina Pianca
Gonzalo-Navajas Navarro
Cristóbal González
Héctor Morales
Miguel Viñuela

*Secretaria de Redacción:*
Beatriz Flores

*Asesores:* José Rubia Barcia
Gerardo Luzuriaga

La Redacción da fe de su agradecimiento
a los siguientes patrocinadores de *Mester:*

*Del Amo Foundation*
*Chicano Studies Center, UCLA*

*Cubierta:* "Calavera Quijotesca," por José Guadalupe Posada. Ilustración sacada de *20 Siglos De Arte Mexicano,* Publicación bilingüe del museo de Arte Moderno de Nueva York en colaboración con el Gobierno Mexicano, 1940.

# DESTER

A Semi-Annual Journal Devoted to the Hispanic Literatures
PUBLISHED BY THE GRADUATE STUDENTS OF THE DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

Volume III | April 1973 | No. 2


## ÍNDICE


| | | |
|---|---|---|
| Cues for the use of relators after the verb *soñar* | Darlene Lorenz | 3 |
| Sobre el origen de la cedilla | Cristóbal González | 5 |
| *Cerco un paese innocente* | Julio Rodríquez-Puértolas | 6 |
| De bibliografía del Siglo XIX a los facsímiles de Gredos | Enrique Rodríguez-Cepeda | 7 |
| Como si tiraras | Miguel Viñuela | 13 |
| Hacia un interpretación de *Las Piedras del Cielo* de Neruda | Roberto Cantú | 14 |
| A Espada | Alberto Machado da Rosa | 24 |
| Notas para un nuevo compromiso literario | Gonzalo-Navajas Navarro | 25 |
| Blanco y negro | Julio R. Castañeda | 29 |
| El pájaro negro | Diana Bellessi | 30 |
| Toreo Cerebral | Félix Pillet | 31 |
| Eu son fillo das estrelas | Rubia Barcia | 32 |
| Notas sobre la estructura de las novelas de Pío Baroja | Curtis Millner | 33 |
| Dos autos excrementales | Herrera Román | 38 |
| Solo | Alejandro Nacíf-López | 39 |
| Das Secas Fontes | Frederick G. Williams | 40 |
| Introducción al teatro de Rodolfo Santana | Susana D. Castillo | 41 |
| Babel | Rodolfo Santana | 42 |
| *RESEÑA: Mi Tío Atahualpa,* Paulo de Carvalho-Neto | Roberto Cantú | 57 |

## Cues for the use of relators after the verb soñar*

The native speaker is often unaware of the cues that guide him in the selection of lexical items.

The cues for the use of relators after the verb *soñar* include:

1. whether or not the dreamer plans to fulfill or takes steps toward fulfilling the dream,
2. whether or not the realization of the dream is a possibility,
3. whether or not the action of the dreaming was completed, and
4. the set to which the word following the verb belongs.

### SOÑAR CON

The relator most frequently used with *soñar* is *con*.

The idea of an event (or of an action, a state, an entity or an abstraction) occurs to the dreamer who has the means and/or ability to make it come about. He yearns vaguely for it, but has no serious intentions of doing anything about it, and takes no steps to bring it about.

Sueña con viajar por Europa.

Sueña con hacerse rico.

*Soñar con* is also used when the dreamer has neither the ability nor the means to bring the event, etc. into realization, but yearns desperately for it to happen and may take steps or make plans which are doomed to fail.

Los que están muriendo de hambre sueñan con comer.

El viejo sueña con ser joven.

El calvo sueña con cabello abundante.

If the event is an unreal fantasy which is created in the mind of the dreamer, it may be expressed by a noun or an infinitive after *con* or by a finite verb in a *que* clause.

Cada noche sueña con grandes incendios.

Sueña con caerse de alturas fantásticas.

Soñó que se ahogaba en un tanque de cerveza.

The use of *con* is blocked when the acquisition of the entity that follows the relator is a certainty, not possibly impossible. For instance, given the universe of discourse of a hungry chef in a kitchen cooking, one would say:

Sueña en la comida.

Sueña en comer.

rather than:

Sueña con la comida.

Sueña con comer.

On the other hand, the relator after *soñar*, when followed by a noun or pronoun referring to a person is *con*, rarely *en*.

Anoche soñé con mi tío.

Anoche soñé con él.

### SOÑAR EN

The clues for the use of *en* after *soñar* are related to planning and possibility. The relator *en* comes from the Latin *in*, and at times denotes an end or goal. The *en* following *soñar* is historically linked to this denotation, and implies planning or possibility. In most all examples of *soñar en*, the subject is either planning to, or has already taken some action towards the realization of the dream.

When the event is anticipated by the dreamer, he has the ability and means to bring it about, he yearns to do it and is planning to do it, the event may be labeled by a noun or an infinitive and the relator is usually *en*. The meaning is very close to *pensar en*.

Ella piensa en viajar por Europa.

Ella sueña en viajar por Europa.

El ambicioso sueña en ganarse mucho dinero.

Los gorditos sueñan en comer.

When the subject does not or cannot control the realization of the event but he can take steps which may bring it about or make it possible, *soñar en* is used.

He buys a lottery ticket: Sueña en sacarse el premio gordo.

He courts a young lady: Sueña en casarse con ella.

He buys stock in a growing company: Sueña en hacerse rico.

SOÑAR DE

*De* is often used after *soñar* when the event is being recalled. Thus *de* is cued when the action involved has been completed.

Soñaba de comprarme el coche que ahora tengo.

Sueño del fuego que destruyó mi casa.

When a subject is planning a trip abroad, he may say "Sueño en viajar por Europa." Later, after the trip and a dream he had about it, he says "Soñé de viajar por Europa," or "Soñé de mi viaje por Europa."

In addition to infinitives and possessive adjectives plus nouns, many other sets of lexical items may follow *soñar de:* nouns, pronouns, adverbs and adjectives.

Soñó de fuegos

Soñó de ellos.

Soñó de cuando perdí su casa.

Soñó de grandes incendios.

*Soñar en* and *soñar de* carry special information. The former suggests incompleted planned action, the latter completed past action. In contrast, *soñar con,* as in "Soñé con viajar por Europa," does not tell the listener whether the subject was dreaming of a past trip, a possible future trip, or pure fantasy.

Darlene Lorenz

University of California at Los Angeles

---

*El presente estudio fue escrito originalmente para un seminario del Prof. William Bull. Fueron deseos suyos que estas notas se publicaran para beneficio del lector interesado. Agradecemos a la autora el que se haya unido a *Mester* para recordar a nuestro fallecido profesor y amigo.

## Sobre el origen de la cedilla

Hasta 1726, fecha en que la recién fundada Academia de la Lengua comienza la publicación del Diccionario de Autoridades, el empleo de la cedilla es común en nuestra escritura. La grafía 'c' con cedilla venía siendo necesaria para representar el fonema fricativo, sordo, interdental [θ] ante las vocales 'a', 'o', 'u', pudiendo alternar sin ella ante 'e', 'i': "Et un día, por cosas que acaesçieron entre ellos, . . . " (D. Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, 43); "Lauome con vino las roturas, que con los pedaços del jarro . . . " (*Lazarillo*, 88); " . . . el desesperado ciego que agora tenía tiempo de tomar de mí vengança y con toda su fuerça, alçando . . . " (*Lazarillo*, 87); "Tenga cançiones alegres, cante romances, cuente ystorias." (*La Celestina*, 116); "Todo lo demás alcanço, y esso postrero . . . " (Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*, 172).

Este uso de la grafía 'ç' servía en español antiguo para distinguir el fonema dental, sordo [$t^s$] frente al dental sonoro [$d^z$], en un principio ambos africados: fuerça/fazer; "Fue el tu gozo terçero,/ cuando vino el luzero." (Juan Ruiz, *Libro del Buen Amor*, 17); " . . . ya que sopiéssedes lo que contesçió a un rey con un omne quel dizía que sabía fazer alquimia." (*El conde Lucanor*, 123).

Pero, más que por cuestiones de fonología, el interés que aquí nos mueve ha sido despertado por la curiosidad de conocer cómo se introdujo en nuestro sistema de escritura y cómo fue eliminado de él el signo diacrítico que denominamos cedilla, familiar en las letras españolas por espacio de más de seis siglos.

Los orígenes hay que buscarlos en el sistema gráfico visigótico. La escritura cursiva visigótica, también llamada mozárabe, representaba la z (general en las escrituras que los paleógrafos llaman Minúscula Nueva) con un pequeño copete en su parte superior z ; este copete se va escribiendo cada vez más grande y va desplazando de la línea del renglón a la forma fundamental hasta pasar a ser considerada como un mero apéndice del copete .

La escritura visigótica, así como la longobarda, merovingia, insular etc., tuvo vida efímera. Va a claudicar ante el sistema gráfico carolino, surgido en los siglos VIII y IX, época de Carlomagno. Todavía en el siglo IX, la cursiva visigótica sigue en plena vigencia en la Península Ibérica, y hasta el siglo XI no sería sustituída por la carolina.

Cuando el nuevo sistema francés se populariza, queda incluída esta 'ç' especial, y entre la 'z' carolina y la 'ç' visigótica se establece una diferencia para representar fonemas distintos.[1]

La diferencia fonológica entre [$t^s$] (grafías 'ç' o 'c') y [$d^z$] (grafía z) había ido desapareciendo a lo largo de la Edad Media.[2] A principios del siglo XVI, gran parte de la zona castellana no distinguía la diferencia entre los dos fonemas, frente a Toledo y Andalucía donde aún se conservaba la distinción fonemática. En la segunda mitad del XVI y primera del XVII, la diferencia fonológica desaparece en todo el mundo hispánico salvo en algunos rincones dialectales de Salamanca, Cáceres, Enguera y Navarrés, pasando las grafías (no inmediatamente después ni en todas partes al mismo tiempo) 'c+e,i', 'ç' y 'z' a representar un mismo fonema: interdental, fricativo, sordo [θ], atestiguado desde el siglo XVIII.[3] El profesor Lapesa, en sus cursos de la Universidad de Madrid, nos citaba cómo Fray Juan de Córdoba, que había salido de España entre 1537 y 1540, en su *Arte de la lengua zapoteca* (de Oaxaca), escrito en México en 1578, hablando de las diferencias de estas lenguas indígenas, hace referencia a que también las había en España: "Así, los de Burgos dicen acer, los de Toledo hazer . . . ", marcando diferencias entre sordas y sonoras.

Cuando la Academia de la Lengua emprende la reforma de la ortografía, se encuentra con un uso gráfico que no corresponde a la realidad de la pronunciación ni a las formas latinas de las palabras. La Academia suprime la grafía 'ç' y establece como generalidad la representación del fonema

castellano [θ] por medio de los signos gráficos 'c' delante de las vocales 'e', 'i' y 'z' ante 'a', 'o', 'u'.

Cristóbal González

Universidad de California, Los Angeles

---

[1] Ver Ramón Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, Madrid: RFE, tomo I, 1929, p. 70-74.

[2] Véase Carlos-Peregrín Otero, *Evolución y revolución en Romance*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 187-190.

[3] Véase Diego Catalán, "The end of the phoneme /z/ in Spain", Word, XIII, 1957, 282-322. Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Escelicer, Madrid, 1968, 246-248. Alonso Zamora Vicente, *Dialectología española*, Gredos, Madrid, 1967, 140-146.

## Cerco un Paese Innocente

No, no es cierto que el mundo esté bien hecho
ni es cierto que queramos comprenderlo.
*Hijos de la ira.*
Muchas veces lo dijimos, lo dije:
hemos de conocer nuestras propias limitaciones.
Mas, ¿cuáles son éstas?
Una realidad que se nos escapa día a día,
una sonrisa y una mirada,
unas manos
que ya no son nuestras.
Brutalmente hemos comprendido que no luchamos lo suficiente,
ahora, ya vueltos de nuevo a un mundo al que,
dicen, pertenecemos.
Las fronteras y el tiempo se alzan ante nosotros.
*Cerco un paese innocente,*
en el cual la sangre corra, sencillamente, por las venas
y sea roja,
como el color de unas banderas que nunca he visto,
desde cuyas costas podamos mirar el mar sin avergonzarnos de ello,
y por cuyos bosques nos sea dado caminar
sin sentir el peso de la angustia.
Entonces,
en ese país y en ese momento, estoy seguro,
no desearemos visitar isla alguna,
marchar por extraños senderos,
sino,
quizá,
cogernos por la cintura
y andar entre los hombres.

Julio Rodríguez-Puértolas

# De bibliografía del Siglo XIX a los facsímiles de Gredos

A la memoria de
Don Antonio Rodríguez Moñino

Decía Ticknor, por 1849, que en España el negocio de "la librería ha sido siempre desconocido"; y tenía razón en parte, porque él pensaba tan sólo en la manera en que los libreros españoles vendían su mercancía. El hispanista americano se daba cuenta además que los libros así no iban justamente a las manos más precisas ni encontraban el precio más conveniente, y que piezas bastante preciosas y raras en el mundo entero desaparecían de la forma más absurda y fría imaginables. De tal manera podríamos decir hoy que el librero español, sin verdadera conciencia de ello, ha ayudado desgraciadamente a la funesta historia del libro en lengua española. La situación se entenderá mejor si comparamos con lo que libreros de otros países han hecho por sus respectivas culturas. Ahora bien, esto no debe de dañar a nadie sin tener en cuenta las circunstancias que han rodeado a esta nuestra historia; debemos pensar en la inseguridad constante (no en los '60 del presente siglo) del negocio de la librería en España, de la varia economía del cliente ideal, de los puestos de trabajo académico, del funcionamiento de las bibliotecas públicas, de la seguridad del propio país, de la continuidad de sus corporaciones, etc., etc. Al fin, pues, todos, unos por unas razones y otros por otras hemos contribuído a ese desastre sin remedio. Pero lo peor es que esta descuidada situación ha repercutido grandemente en nuestros saberes y en la forma de cuidarlos. Por esto la erudición española y su bibliografía han ido de aquí para allá, rezagándose sin orden y sin descanso. Todavía hoy hay personas que no saben entender ni distinguir que la base de una cultura y su crítica dependen, en gran medida, de lo adecuado y proporcionado por la erudición. Veamos, nada más en panorama, algo de lo que pasó en la bibliofília de la centuria romántica y algo de lo que pasa en nuestros días.

Una buena y justa semblanza de qué sean estas "ciencias" (erudición y bibliografía) y cómo explican hechos importantes de la historia y estética literarias, la expresaron, a la cabeza del célebre *Ensayo* de Gallardo, los señores Sancho Rayón y Zarco del Valle; casi desde esta publicación contamos con la moderna bibliofília peninsular, la bibliografía con alma, no ese otro sucedáneo ilegítimo, de almacén y rastreo, seco y de palo, que con tanta frecuencia confunde y desorienta, y, lo peor, obra a escondidas como sombra y envidia de aquella primera ciencia tan ilustre y necesaria.

De la historia del libro, del amor a éste y de la honesta erudición han podido nacer los bien llamados facsímiles. Estos, desde su afortunada aparición en el pasado siglo, se han ido afianzando y han ganado tanto terreno en las últimas décadas que ya se han asegurado un espléndido futuro y una necesidad indiscutible. El libro en facsímil volverá a enseñarnos, de la mejor manera, la pieza rara y poco conocida, el dato olvidado o perdido, la fina historia del libro y de la imprenta, la vieja cultura de pequeñas ciudades impresoras hoy abandonadas; pero sobre todo será ayuda fundamental en la investigación y no se perderá el sabor de la página impresa en buenas condiciones, tan dolida ahora por el homicida libro de bolsillo. Por esto aplaudimos a los editores y Editoriales que, con acierto y esfuerzo, se han dado cuenta del valor de la posibilidad bibliopolesca del facsímil. El caso especial de la Editorial Gredos es, diríamos, todavía de más interés y aplauso porque se ha decidido a reproducir no libros antiguos y raros, sino libros de nada más que hace unos cien años, libros de erudición, útiles y necesarios para todos los interesados en nuestra cultura literaria e histórica. En estos libros reproducidos se sustentan partes fundamentales de lo escrito en nuestra lengua y en ellos está grabada además la mala historia del libro peninsular y la

parabólica trayectoria de nuestras bibliotecas. Sin este tipo de publicaciones al alcance, las letras de cada país pueden ir perdiendo su futuro al olvidarse la erudición que siempre va fijando las ideas y los pareceres al retornar los hechos a su verdadero cauce y sentido histórico. Hoy un simple dato puede hacer peligrar el mejor andamio de ideas construído.

Antes del siglo XIX nuestra bibliofília erudita no es más, y es bastante en algunos aspectos, que el *Catálogo* de la biblioteca de Fernando Colón (siglo XVI), la grande obra de Nicolás Antonio – la segunda parte póstuma – (siglo XVII), interesantes y salteados esfuerzos del siglo de las luces como son el *Ensayo de una biblioteca* . . . , de Sempere y Guarinos, el primer *Diccionario* de la Academia (llamado de "Autoridades") y los *Orígenes del teatro español* de Moratín. El siglo XIX es muy diferente y pudo ser más brillante si las desgracias no se hubieran sucedido, primero en hombres como Gallardo y Salvá y luego (lo más triste), si fabulosas bibliotecas no hubieran salido de España; y esto respetando profundamente la importante labor de hispanistas como Archer M. Huntington y Ticknor.

También fue de importancia en el siglo pasado el movimiento bibliográfico originado por los premios de la Biblioteca Nacional, de donde nacieron obras como la citada edición del póstumo *Ensayo* de Gallardo y otros 25 títulos más, con obras de Picatoste, Alenda, Blanco, Pérez Pastor, Hartzenbusch y Cotarelo, etc., y, aparte siempre, la obra de Menéndez Pelayo. En el siglo XX es muy digno de citar el movimiento científico que originó Menéndez Pidal en torno a la *Revista de Filología Española*; después no hay mucho que añadir a los nombres de Homero Serís y Rodríguez Moñino que han realizado la mayor parte de su obra fuera de España. Lo hecho en estos últimos años en la Península es útil, de interés vario y con algunos trabajos de sana intención; sin embargo la mayoría de publicaciones son incompletas, no mantienen un criterio equilibrado y justo, y, lo peor, se nota en ciertas colaboraciones ausencia de interés y poco gusto por el libro. La obra de J. Simón Díaz es necesaria pero desgraciadamente parcial e impura.

Podemos repetir que la bibliografía española nació en el siglo pasado y que con la aparición posterior del facsímil se ha completado así en algo la tradición libresca de la bibliofília romántica. El facsímil del siglo XX ha tenido en la literatura española dignísima aplicación; contamos, primero, con el grandioso esfuerzo realizado a partir del año 1900 por el citado Huntington, en su fantástica serie de *Reprints* de The Hispanic Society of America, algo realmente fastuoso, debido al gusto, al saber y a la fortuna[1]. Después otros esfuerzos menores de la Academia Española, pequeños intentos de particulares y el trabajo, todavía en movimiento, de Antonio Pérez Gómez, sin dejar de mencionar Joyas Bibliográficas y Pliegos Poéticos Góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid. Los facsímiles aportados por la Editorial Gredos vienen a llenar un vacío, revivir y solucionar el olvido que las nuevas generaciones tienen de la erudición pasada.

La historia de la bibliografía española en el siglo XIX puede ser un hermoso, aunque triste ejemplo, de lo que está pasando y puede pasar al libro español. El mal mayor pasó ya porque no hay esperanza de recuperar joyas únicas que perdimos por negligencia, inconsciencia, desgracia, fatalismo e inseguridades de la vida nacional; en otros casos lucro e insana economía profesional. Dos momentos históricos en el siglo XIX van a determinar muchas vocaciones de eruditos españoles gracias a movimientos de libros que descansaban ociosos en estantes oficiales. Muchas bibliotecas particulares se pudieron formar con la célebre Desamortización de Mendizábal, y, luego, con la política universitaria que desarrolló don Antonio Cánovas del Castillo.

El movimiento de Mendizábal, que ya era anterior a 1837 y que influyó decididamente en la bibliofilia romántica (con efectos especiales en Gallardo, por ejemplo), no tuvo verdadero impacto hasta el principio de los años cuarenta, volviéndose a rehacer su acción por 1854 y 1855, cuando la Península debía sufrir una verdadera purga económica por causa de la guerra

civil de entonces; la nueva colocación de materiales culturales del país y el reajuste de bibliotecas oficiales y particulares de estos años produjeron una reacción biblifílica de alta calidad que vino a recoger sus productos unos años después, en el momento de la Restauración del citado Cánovas. Esta historia de casi cincuenta años del libro español quedó reflejada en las bibliotecas de Gallardo, Usoz, Gayangos, Sancho Rayón, Serafín E. Calderón, Cánovas y otros políticos de la época, etc., más la del afortunado Manuel Pérez de Guzmán, mejor conocido por Marqués de Jerez de los Caballeros. La fortuna y adversidad es que este pedazo de historia y el esfuerzo de tantos hombres insignes fue a parar a las manos del sabio y culto mecenas Archer M. Huntington sin nadie querer darse cuenta del drama.[2] La biblioteca del Marqués se había nutrido de manera especial todas esas bibliotecas particulares citadas, sobre todo de la de Sancho Rayón, muerto en 1900; la biblioteca del aristócrata extremeño, que tanto habían usado eruditos como Menéndez Pelayo y Rodríguez Marín entre otros, se vendió al estudioso norteamericano en 1902. Esta acción, de manera indirecta, ha ido haciendo mucho daño a la bibliofilia española porque se ha visto privada de libros rarísimos en el mercado, y del interés de nuevos bibliófilos, quedando así diezmada la posibilidad de una nueva erudición nacida en el propio país. Ahora no nos queda más remedio que hacer erudición y bibliofilia con los medios adoptados por Homero Serís, esto es, formar un *Nuevo Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos* en "presencia de los ejemplares de la Biblioteca de The Hispanic Society of America en Nueva York y de la Tickner Collection de la Biblioteca Pública de Boston". Mas volvamos a nuestro asunto.

Don Antonio Rodríguez Moñino ha sido quien mejor conocía la historia de la bibliografía española en el siglo XIX; su prólogo al tomo III del *Catálogo de los Manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America* (Nueva York, 1966), es apasionante y está lleno de datos de sumo valor; de él son las mejores semblanzas que tenemos del gremio bibliopolesco de la época. Casi nada sabíamos de un hombre tan importante y tan sabio en libros como Sánchez Rayón, editor del *Ensayo* de Gallardo; ahora sabemos que fue el más hábil bibliófilo del momento, con el apodo de *El Culebro*, " al igual que a don Eduardo Mariátegui se le conocía por *El Soldado*, a Riañe por *Majema* o a Barbieri por *El Maestro Seguidilla* Y *Cardererilla*. Todos ellos y otros muchos—La Barrera, Benito Maestro, Durán, Estébanez Calderón, Usez, Cánovas, Camus, Fabio, Moreno López, Muñoz y Romero, etc.—formaban parte de la gloriosa falange de bibliófilos, nutridos a la sombra de la Desamortización", y que "el siglo de oro de la bibliofilia española fue el construído por la centuria immediata a la nuestra. El enorme tesoro bibliográfico que poseían iglesias y monasterios fue arrojado por causas de todos conocidas, . . . poniendo en circulación millones de volúmenes que llevaban siglos sin abandonar los pluteos conventuales", y así de "una parte ello dio origen a la creación de las bibliotecas públicas organizadas por el Ministerio de Fomento. De otra, ingresaron en el comercio una infinidad de obras raras que, como sobrante y desecho, inundaron el mercado español. Bien es verdad que una importantísima cantidad pereció de modo brutal convertida en cartuchos o alimentando el fuego de las cocinas" (págs. 13-14).

La época de Cánovas se caracteriza, como reorganización de la desbandada anterior, según esta otra cita de Rodríguez Moñino, "modelo de Bibliógrafo moderno" (asertada definición de H. Serís), que dice que los gustos de "los canovistas, en general gente de bien cubierto riñón, dieron en la manía de ser compradores de libros. Muchas fueron las bibliotecas que se formaron por aquellas calendas, bastantes politiquillos cuyos nombres no hubieran pasado de las ásperas páginas de los diarios de sesiones, los tienen hoy estampados con letras de oro en la historia de la bibliofilia española sólo por lo que reunieron o reimprimieron" (p. 42 del *Catálogo* citado). Al apasionado bibliófilo Cánovas le llamaban el *Monstruo*.

No nos extendamos más porque estas notas presentes solamente pretenden recordar y crear el marco adecuado de la erudición del siglo pasado y de los facsímiles que Gredos publica bajo la dirección del sabio don Dámaso Alonso. Seis reproducciones de obras de investigación y consulta lleva editados, y otros cinco en preparación, más, 'Ojalá! , los que se puedan añadir en años sucesivos.

Al *Diccionario de Autoridades* le continuó el importantísimo *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, de don Bartolomé José Gallardo,[3] obra póstuma, coordinada y aumentada por los Sres. Zarco del Valle y Sancho Rayón. Si no murieron las notas y papeles de don Bartolomé, sí murió él y el destino de su importante biblioteca en 1852; sin hijos y sin testamento los bienes se repartieron y los libros fueron a parar a las manos de su sobrino Juan Antonio, no buen conocedor de este tesoro y dispersador del mismo. Es verdad que todos estos materiales pudo adquirirlos la Biblioteca Nacional, pero el docto costumbrista Mesonero Romanos no quería entender de viejos códices y el asunto se quedó en nada. El conjunto libresco siguió dividiéndose hasta que llegó a las hábiles manos de don José Sancho Rayón, dejando partes inferiores para Gayangos, Barbieri y Mariátegui. Las notas, papeles y "apuntaciones" también fueron adquiridos por Rayón,[4] quien en compañía de Zarco del Valle usarían para confeccionar el citado *Ensayo;* también es verdad que otros papeles y notas se repartieron entre La Barrera, Barrantes, Fernández Guerra, etc., y que más tarde irían a parar a los estantes de Rodríguez Moñino. El tomo I del *Ensayo* salió a luz pública en 1863, a los once años de la muerte del erudito autor. Consta de 1404 columnas de artículos, con 1284 fichas descritas; le acompaña un Apéndice de F. Guerra en cuatro partes sobre "un precioso códice colombino", "rasgos inéditos de Cetina, Cervantes (carta inédita) y Quevedo", con "algunos datos nuevos para ilustrar el *Quijote*". A continuación se publican los entremeses de "La cárcel de Sevilla", "Hospital de podridos" y "siete romances" compuestos por el bachiller Engrava (Cervantes? ). Gayangos había colaborado en lo relativo a los libros de caballerías y en la descripción del *Cancionero* no. 484. Todos los materiales ofrecidos son anteriores al siglo XVIII y comprende este tomo I desde la letra *A* a *Anónimos* (326 y 958 fichas, respectivamente). Los artículos están redactados con cuidado y esmero, copiándose los párrafos más importantes y ofreciendo raros e interesantes poemas completos. Así obtuvieron los dos nuevos eruditos el primer premio bibliográfico anunciado por el Ministerio de Fomento en 1861-62.

La justa fama y aceptación de este primer tomo obligó a los compiladores a preparar un segundo que apareció en 1866. Ahora las letras abarcadas eran de la *B* a la *F*, 1104 columnas y los artículos-ficha llegaron al no. 2,273; le acompañaba un "Apéndice" de 180 págs. con un "Indice de Ms. de la Biblioteca Nacional", que Gallardo había extractado hace años. En este tomo se citaba por primera vez una parte en extracto del *Registrum* de libros de Fernando Colón. Los editores daban las gracias a Gayangos, Barbieri, etc., porque por ellos "han podido redoblar sus esfuerzos con más holgura en la mejora de cada artículo".

Tenemos que esperar un intervalo de 22 años para ver el tomo III que ya no firman y completan Rayón ni Zarco del Valle. En 1867 murió Estébanez Calderón, *El Solitario*, y su buena biblioteca de casi 10.000 volúmenes fue comprada por el Ministerio de Fomento con intervención de Cánovas; poco después pasó a la custodia de Sancho Rayón, quien con otros materiales de otras bibliotecas y de la del Marqués de la Romana se disponía a completar el *Ensayo* de Gallardo. Tres años después de que Rayón perteneciera a la comisión de la Desamortización de enero de 1869, es apartado de los fondos librescos del Ministerio de Fomento por Cayetano Rosell y tiene que cesar sus trabajos porque ya en 1875 está muy lejos de poder usar los caudales bibliográficos que necesitaba; estos problemas más "ciertas diferencias" con Zarco, según asegura Rodríguez Moñino (pág. 43 de su Catálogo . . . , citado)

le apartan definitivamente del "proyecto Gallardo" que pasa a las manos de don Marcelino Menédez Pelayo.

El tomo III salió en 1888 con una "Advertencia" de don Marcelino aunque todavía perduran los nombres de Rayón y Zarco del Valle en la portada; comprende las columnas 1280, con 1267 artículos, de la letra *G* (Galán) a *P* (Pulgar). El tomo IV, de las mismas características del anterior, comprendía 1,116 columnas y hasta la ficha-artículo no. 4376; además iba acompañado de un "Suplemento" de las columnas 1121 a 1450, con las fichas de 4377 a 4509, y unas "Ultimas adiciones", columnas 1457 a 1572, con las fichas 4,510 a 4,585.

— — — — — — —

El *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, de Cayetano A. de la Barrera y Leirado, es la fuente más importante que poseemos del teatro español, sobre todo de la llamada "Comedia Nueva" de Lope de Vega y sus seguidores hasta Calderón y Bances Candamo. Se dice que el autor examinó con gran detenimiento, para confeccionarlo, las mejores bibliotecas particulares de la época, aparte de incorporar todos los "catálogos manuscritos" de teatro español que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, realizados por distintas manos y coleccionistas.

Si pensamos que de 1585 a 1685 se escribieron en España unas 35,000 comedias, que los poetas no pusieron en ellas extrema intención artística ni cuidado la mayor parte de las veces y permitieron que los histriones cambiaran tal o cual verso y completaran tal o cual escena, podemos imaginarnos lo difícil que es dar autorías a las pistas ya perdidas por el tiempo y por las diferentes manos y situaciones por las que ha pasado esta época teatral. Con todo, todavía el *Catálogo* de La Barrera es el más completo y justo, el que más se acerca a la realidad literaria de los siglos de oro. El problema es que aun hoy nos queda por realizar el aparato erudito de este teatro, posiblemente el asunto bibliográfico más misterioso sorprendente y rico que literatura moderna posee.

El texto va precedido de una "Noticia de varios índices de comedias, autos, entremeses y otras producciones del teatro español, impresos y manuscritos". A continuación se ordena alfabéticamente por apellidos (aunque Bances Candamo hay que encontrarlo en Candamo y a Pérez de Montalbán por Mantalbán, etc.), un índice bibliográfico de autores, en el que se incluyen sus biografías y el repertorio de las obras de cada uno. Después de un "suplemento al índice de autores" se encuentra el de títulos, distribuído en tres secciones: a) De comedias, tragedias, tragicomedias, novelas dramáticas, farsas, pasos cómicos, églogas, diálogos, coloquios, dramas musicales y zarzuelas; b) Autos y loas sacramentales; c) Entremeses, bailes, sainetes, mogigangas, saraos, fines de fiesta, loas humanas y jácaras. Los apéndices son varios: desde loas humanas y piececitas representadas en el Teatro de la Cruz hasta una colección de sainetes y tonadillas del Teatro del Príncipe, más una "noticia bibliográfica de las antiguas colecciones dramáticas españolas que comprenden obras de varios autores". La obra de La Barrera se publicó en 1860.[5]

— — — — — — —

La *Historia crítica de la literatura española,* de don José Amador de los Ríos, es la única obra y más importante que tenemos de nuestra literatura antigua peninsular, desde los tiempos latinos, pasando por la dominación visigoda y árabe, hasta el reinado de Carlos I ó V de Alemania. La obra comprende siete tomos, publicados de 1861 a 1865, en Madrid, en diversas imprentas (Rodríguez y Muñoz).

El tomo primero, aparte de una dedicatoria a la reina Isabel II y una breve "advertencia", va precedido de una introducción de más de cien páginas, en donde se habla de la cultura española y de su aportación al mundo; también del "espíritu, carácter y tendencias de la crítica literaria en España" y, en

especial, el siglo XIX, más "el objeto y plan de esta obra", dividida en dos partes, una hasta el siglo XII y la otra hasta el XVI. Cada época que se estudia va acompañada de unos apéndices, que el autor llama "ilustraciones", al fin de cada tomo, con un facsímil correspondiente a la escritura de cada época. Los demás tomos siguen las mismas características. Al séptimo le acompaña otra breve "advertencia" y cuatro interesantes apéndices sobre literatura del siglo XV.

De Menéndez Pelayo son las siguientes palabras sobre la presente obra: "Trabajo hercúleo; monumento que honra el nombre de su autor y de la erudición española; enorme material que organizó por primera vez", aunque, según ha notado H. Serís "las signaturas que da Amador de los Ríos de los manuscritos son inexactas o están trastocadas". Con todo es estudio fundamental, todavía utilísimo porque no se han superado por la crítica moderna la mayor parte de artículos escritos hace más de cien años.

— — — — — —

El *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, de don Juan Sempere y Guarinos, se publicó en Madrid, en la Imprenta Real de 1785 a 1789, en seis volúmenes (ahora en facsímil encuadernados en tres). Esta obra es un fino trabajo de erudición bio-bibliográfico de los escritores de ese reinado del siglo XVIII español, en donde se pueden encontrar las mejores y más justas objeciones bibliográficas acerca de mucho tipo de saberes en la época. La cultura y formación de don Juan era variadísima y muy completa; pensemos que publicó libros sobre materia jurídica, de costumbres, lujo, etc.

La información de la Biblioteca es de gran utilidad porque abarca todos los géneros literarios, un apartado al periodismo, y otros temas. El tomo I, aparte de la dedicatoria a don Felipe López Pacheco, Marqués de Villena, le encabeza un interesante "Discurso preliminar sobre los progresos de la literatura de los españoles en este siglo" (estudio complemento del "Discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura" publicado a la cabeza de su traducción de la obra de Muratori sobre el gusto literario de la época), en donde llega a decir que estos dos prólogos intentan "demostrar que nuestra nación piensa ahora bien por lo general", y que "un sabio español" decía: "Mas llegará el día en que las ciencias valgan . . . "

Comienza la obra de Sempere por orden alfabético de autores, corporaciones, academias, etc., describiendo vida, obras, trabajos y ocupaciones. Este volumen comprende las letras A y B. El tomo II, del mismo año, va acompañado de un sutil prólogo en donde se justifica de "los errores de su obra" que han sido mencionados justamente por las personas que no se encuentran citados en su *Ensayo* Tomo I, pero que quisieran encontrarse; estos son los problemas de "hablar de hombres vivos". El tomo comprende la C y D. El tomo III es de 1786 y comprende hasta la L; lleva dos adiciones, una de Forner. Al tomo IV de 1787 le acompaña otro pequeño prólogo en donde nos habla de la buena acogida que está teniendo su obra. Abarca de la M a la Q, con adición de Masdeu. Otro prólogo para el tomo V de 1789, en donde expone la lógica de su obra muy lejos de "dos errores muy comunes y dañosos: uno hijo de la ignorancia y otro de la presunción. El primero es el de los que piensan y creen que en España se sabe de todo y que, en materia de literatura, para nada necesitamos los libros de los extranjeros; . . . el otro error es el de los que creen que no hemos adelantado nada". A continuación se hace una buena semblanza del periodismo en la época. Van la R y S. El último tomo completa la S y llega hasta el final. Le acompaña un valioso índice de autores y materias tratadas. Excelente obra.

Está en curso de publicación *Historia de la lengua y literatura castellana*, de Julio Cejador y Frauca; obra utilísima, con un acarreo de datos sorprendentes aunque el orden no sea moderno. De próxima aparición se anuncian dos obras del Conde de la Viñaza, *La biblioteca histórica de la filología castellana* y *Bibliografía de lenguas indígenas de América*, además de

los *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, de Manuel Serrano y Sanz, y la *Biblioteca Nova* de Nicolás Antonio. Esperamos que no acaben aquí los buenos ánimos de la Editorial Gredos.

Enrique Rodríguez Cepeda

Universidad de California, Los Angeles

## Notas

[1] Esta serie de facsímiles de obras de valor son hoy rarísimos también y difíciles de encontrar en el mercado; de algunos de ellos se ha realizado recientemente una reimpresión por la casa Kraus de Nueva York.

[2] F. Rodríguez Marín contó algo de cómo se conocieron estos bibliófilos; después han comentado la compra-venta H. Serís en el prólogo al tomo I de su *Nuevo Ensayo de libros raros y curiosos*, Nueva York, 1964; y Antonio Rodríguez Moñino, en la "Advertencia preliminar" con "Apéndices" de cartas y documentos (a su citado Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America, Nueva York, 1966, tomo III), ha dado la versión más fiel y completa del asunto. Las 60 páginas de esta "Advertencia" son lo mejor que tenemos hasta ahora sobre la historia del libro español antiguo en el siglo XIX.

[3] Sobre Gallardo tenemos los siguientes libros: *Don Bartolomé José Gallardo, noticia de su vida y escritos*, Madrid, 1921; *Estudio sobre la crítica literaria en España. Don Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo*, Nueva York, París, 1921; el primero de Juan Marqués Merchan y el segundo de Pedro Sainz y Rodríguez. Antonio Rodríguez Moñino tiene tres de importancia: *Don Bartolomé José Gallardo el día 13 de junio de 1823. Estudio bibliográfico*, Madrid (Valencia), 1955; *La de San Antonio de 1823*. Leyenda y realidad de lo sucedido con los libros y papeles del insigne bibliógrafo D. Bartolomé José Gallardo. Valencia, 1957; y *Catálogo de los libros y papeles* robados al insigne bibliógrafo don Bartolomé José Gallardo el día 13 de junio de 1823. Estudio bibliográfico, Madrid, 1957.

[4] Por entonces Sancho Rayón no tenía más de 27 años, pues había nacido en 1830. A partir de 1859, tan precoz bibliófilo, siguió publicando los cuadernillos *El Criticón* que Gallardo había dejado incompletos y prometidos. Rayón además participó en la publicación de varios tomos de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, fue codirector de la importante colección *Libros españoles raros y curiosos* y de los *Documentos enéditos para la historia de España*; y, aparte de otros trabajos bibliográficos, publicó unos cuarenta facsímiles de pequeños folletos góticos durante los años de 1871 a 1874. Estas noticias se pueden ver y completar en el tomo III del *Catálogo* . . . citado de A. Rodríguez Moñino.

[5] Todavía, después de tres años, estamos preparando, en colaboración con los Profesores Richard H. Falk y Segismundo Montero, una puesta al día total del *Catálogo* de La Barrera, comprendiendo todos los materiales que sobre teatro antiguo español han aparecido de 1860 a 1970.

Como si tiraras de enarenada víscera
con tu futuro,
ahora prevenido
somos pelícanos sin presa
y tienes hambre de raíces.

Miguel Viñuela

## Hacia una interpretacíon de *Las Piedras del Cielo* de Neruda

### I

Como anotación introductoria a su poema "Las furias y las penas" (1934), Pablo Neruda nos dice, ya en 1939, que su poesía ha cambiado. La ira del mundo ha ensangrentado las calles de España, obligando al poeta a blandir tanto la pluma como la espada. Este presunto cambio culminó, por parte de Neruda, en una adhesión al comunismo, en una admirable producción poètica, y, últimamente, en un premio Nóbel. No obstante, ha habido otro cambio en su poesía el cual se estudia escasamente. Este cambio, que no es tan radical como aparentará ser y que, más bien, parece ser una lógica evolución parabólica de su pensamiento y sentir poéticos, ya empieza a manifestarse en *Canto General* (1950) y se intensifica en su obra reciente. Este cambio del que hablamos es la retocada aversión hacia la vida, y la subsiguiente fascinación mórbida ante la muerte.[1]

En el presente artículo nos limitaremos a estudiar dicho cambio en un libro de poemas titulado *Las piedras del cielo* (1970).[2] Lo que esencialmente nos interesa es bosquejar la aparente contradicción entre la bella manifestación retórica de la poesía de Neruda, y el mensaje "agónico" encontrado en ella. Veremos, también, cúan lejano está el nóbel poeta (por lo menos su poesía) de la conciencia social tan pregonada por la política comunista. Huelga decir que este ensayo no aspira a ser más que una interpretación de *una* de sus obras, y que un estudio de más seriedad tendrá que analizar su completa evolución poético-ideológica, desde *Crepusculario* (1923) hasta la más reciente obra publicada por el autor.

### II

Hay en *Las piedras del cielo* un total de treinta poemas que nos permiten estudiar dos aspectos de la obra de Neruda: lo que ya conocíamos del poeta en previas lecturas (lo constante), y el leve sesgo que predomina en su reciente poesía, manifestación del cambio operado en su visión de la vida (lo modificado). Lo primero es el cansancio de vivir en un mundo desvencijado, y lo segundo se manifiesta por medio de un continuo canto a la muerte. Cuando Neruda le dice al lector "yo te invito al topacio" (poema X), ésto no es sólo un pedir que le acompañemos a la densidad mineral de la gema, sino que, también, nos despidamos de este mundo que continuamente se deshilacha y se pudre.

Según reza el título, las piedras serán el motivo recurrente a través de la obra, motivo que nos dará a entender el orden universal que el poeta vislumbra. No extrañe que Neruda escoja a la piedra como símbolo del principio y fin del universo. Aparte de estar vinculado a su visión materialista de la creación, el simbolismo de la piedra enclaustra ciertos valores estilizados que ya han merecido el interés de varios críticos (Alonso, Lozada, etc.). Se nos ofrecerá, pues, a lo largo de los poemas, la génesis del universo y su futuro cataclismo. La cosmogonía aquí presentada se basa en un materialismo absoluto, el cual, si no tiene lógica convincente, por lo menos está bellamente descrito.[3] Primeramente veamos el poema XIX, en el que Neruda nos describe la génesis del universo:

1 Se concentra el silencio
2 en una piedra,
3 los círculos se cierran,
4 el mundo tembloroso,
5 guerras, pájaros, casas,
6 ciudades, trenes, bosques,
7 la ola que repite las preguntas del mar,
8 el sucesivo viaje de la aurora,
9 llega a la piedra, nuez del cielo,
10 testigo prodigioso.

11 La piedra polvorienta en un camino
12 conoce a Pedro y sus antecedentes,
13 conoce el agua desde que nació:
14 es la palabra muda de la tierra:
15 no dice nada porque es la heredera
16 del silencio anterior, del mar inmóvil,
17 de la tierra vacía
18 Allí estaba la piedra antes del viento,
19 antes del hombre y antes de la aurora:
20 su primer movimiento
21 fue la primera música del río.

Este poema presenta, en la primera estrofa, el contraste entre el ruido y el silencio, entre el movimiento y la quietud. La piedra, objeto de densidad suprema, se escoge como símbolo de lo estático, inmóvil, eterno. En la segunda estrofa se afirma que la piedra no sólo es anterior al hombre y al mundo orgánico, sino que, además, es el fin de todo lo terrenal ("es la heredera . . . de la tierra vacía"). En la tercera estrofa encontramos un breve resumen de lo previamente dicho, y, aparte, la génesis de la creación universal.

Los tres primeros versos de este poema nos dan un microcosmo pétreo en el que se concentra el silencio sideral, eterno, al cual el "mundo tembloroso" (versos 5-8) es llevado irrevocablemente ("llega a la piedra"), siguiendo una fuerza cósmica que desarticula e integra el universo continuamente.[4] Esta continuidad ya la vemos expresada en versos 7-8, donde encontramos no sólo "las preguntas del mar", sino las preguntas implícitas de la tierra en cada nuevo amanecer. El océano y la tierra, que en otros contextos son símbolos del origen de la vida,[5] aquí se ven como parte del "mundo tembloroso" que se dirige a una próxima inmovilidad cósmica, silenciosa; esta inmovilidad serena es la de la piedra, "nuez del cielo, testigo prodigioso."[6]

En la segunda estrofa vemos que la piedra antecede al hombre (Pedro, ser que en su nombre lleva su origen elemental), y al agua, siendo la piedra, por su antigüedad, jeroglífico de la tierra, lenguaje ignoto que en su mudez encierra el misterio de la creación. En el poema XIII se lee:

El liquen en la piedra, enredadera
de goma verde, enreda
el más antiguo jeroglífico,
extiende la escritura
del océano
en la roca redonda.
La lee el sol, la muerden los moluscos,
y los peces resbalan
de piedra en piedra como escalofríos.
En el silencio sigue el alfabeto
completando los signos sumergidos
en la cadera clara de la costa.

Regresando al poema XIX leemos que, por su naturaleza, la piedra "es la heredera del silencio anterior, del mar inmóvil, de la tierra vacía (vv. 15-17); claro, vacía de toda vida humana, animal o vegetal, manifestaciones de la creación que están destinadas a una efímera existencia y a un solo fin: el de disolverse nuevamente en los minerales que componen la piedra sideral.

Este proceso circular, tan frecuente en los poemas de Neruda,[7] se repite en la última estrofa en la cual nos conduce el poeta hasta una génesis de tiempos remotos: hasta el "primer movimiento" y "la primera música del río" (vv. 20-21). Este primer movimiento es el momento de desarticulación, de la "alienación" de la materia dividida entre sí, de la trayectoria circular que, lejos de producir una música de las esferas como himno a la creación, produce un estertor moribundo, una "música del río" que atraviesa cauces de dolor y sufrimiento. En este caso el río es simbólico de la vida, quebradiza y tumultuosa, que se dirige al mar, a su muerte, centro donde se reintegran los elementos que luego se convertirán en ágatas cristalinas. De la piedra cósmica, original, y después de varios avatares elementales en que toda vida orgánica es desprendimiento de la piedra materna y una continua desintegración, después

de esta serie de metamorfosis, regresamos pues, según el poeta, al origen del Todo, el Utero Monolítico. En otra parte (poema VI) leemos:

el tiempo corre
como un río roto
que lleva graves muertos,
árboles despojados
de susurro, todo
corre hacia la dureza:
se irá el polvo, el otoño
los libros y las hojas,
el agua: entonces
brillará el sol de piedra
sobre todas las piedras.

Esta visión apocalíptica, que quizá en otra época fue, para el poeta, una de temor y desesperación,[8] es ahora percibida y esperada con un ansioso fervor, con un deseo autodestructivo que anhela la llegada de ese día de paz y quietud. Lo que antes solía ser para el poeta un continuo deseo, el de vivir y amar, ahora se troca por el deseo de morir y dejar de ser. Por eso dirá en el poema XXIII:

1 Yo soy este desnudo
2 mineral:
3 eco del subterráneo:
4 estoy alegre
5 de venir de tan lejos,
6 de tan tierra:
7 Ultimo soy, apenas
8 vísceras, cuerpo, manos,
9 que se apartaron sin saber por qué
10 de la roca materna,
11 sin esperanza de permanecer,
12 decidido al humano transitorio,
13 destinado a vivir y deshojarse.
14 Ah ese destino
15 de la perpetuidad oscurecida
16 del propio ser—gramito sin estatua,
17 materia pura, irreductible, fría:
18 piedra fuí: piedra oscura
19 y fue violenta la separación,
20 una herida en mi ajeno nacimiento:
21 quiero volver
22 a aquella certidumbre,
23 al descanso central, a la matriz
24 de la piedra materna
25 de donde no sé cómo ni sé cuándo
26 me desprendieron para disgregarme.

La primera estrofa de este poema contiene el origen y la vida actual del poeta; la segunda estrofa nos informa de dos cosas: nos detalla el deseo del poeta de regresar "a la matriz de la piedra materna" (pasado), y vaticina el inexorable destino de la vida orgánica (vv. 14-17) de volver a ser "perpetuidad oscurecida"—piedra (futuro).

No nos detendremos mucho en este poema, sólo observaremos que la alegría (verso 4) surge en el poeta al pensar en el origen y fin de la vida. Esto le hace olvidar los sufrimientos y acaeceres cotidianos, continuas punzadas que terminan, por lo general, desviándolo hacia una vida henchida de deseos y placeres de corta duración, vanos intentos por alejarse del dolor y del tedio. Son vanos estos intentos, parece decirnos el poeta (poema XVII), puesto que el placer sensual, reconcentrado en "vísceras, cuerpo, manos" (v.8), nunca satisface el continuo deseo de llegar a la plenitud vital. A pesar de ésto, la naturaleza, fuerza instintiva del mundo, lleva directamente al placer, paliativo que no sólo engaña al hombre con sus breves momentos de intensidad sensual, sino que asegura la continuidad de la especie.[9] El hombre vuela

intermitentemente hacia el amor, terminando ahí abrasado. En el poema XXIX leemos:

> Yo soy de aquellos hombres transitorios
> que huyendo del amor en el amor
> se quedaron quemados, repartidos
> en carne y besos, en palabras negras
> que se comió la sombra.

En el segundo verso de este poema hay una marcada ambigüedad en cuanto a su significado. ¿Será que el hombre, "huyendo del amor", quedó por ironía quemado en el amor (Eros)? ¿O será que el hombre, "huyendo del amor" (Ágape), cae y arde en los brazos del amor (Eros)? En el primer caso, el hombre intenta alejarse del amor erótico, pero, víctima de su propia naturaleza, no logra tener éxito y arde, "repartido en carne y besos." En el segundo caso, el hombre huye del amor cordial (amor hacia el prójimo, máximo principio de comunidad), para luego convertirse en pira erótica (lo erótico-nihilista funcionando como elemento antisocial). A nuestro parecer, esta última interpretación está más cerca del posible significado de dicho verso; veamos en qué se basa nuestra deducción.

Primeramente, a través de estos poemas encontramos una plena inversión de los valores occidentales: la inconsciencia de la piedra es el Sumo Bien que pone al objeto al margen de todo dolor y de todo sufrimiento. Si para el hombre occidental la conciencia era anteriormente aposento de lo divino y llave de todo arcano, ahora la conciencia se carga de valores negativos, siendo nada más la percepción de la duda y del constante cuchilleo doloroso de la vida. En este plano se dan las manos el Darío de "Lo fatal" y el Neruda de *Las piedras del cielo*.[10] Así pues, el árbol es más dichoso porque *siente* menos que el hombre, y la piedra, claro, está en el Cielo ya que se ha redimido de todo sentir o pensar. Esta trayectoria *pensamiento-instinto*, evolución a la inversa, va de acuerdo con la línea conceptual de que el hombre huya del amor "más consciente" hacia el amor erótico, instintivo. Por consiguiente, "huyendo del amor en el amor" significa una regresión del amor cordial (Agape) al amor sensual (Eros). En seguida estudiemos poema XVII:

| | | |
|---|---|---|
| 1 | Pero no alcanza la lección al hombre | A (v. 1) |
| 2 | la lección de la piedra: | B (v. 2) |
| 3 | se desploma y deshace su materia, | A (vv. 3-4) |
| 4 | su palabra y su voz se desmenuzan. | |
| 5 | El fuego, el agua, el árbol | |
| 6 | se endurecen, | |
| 7 | buscan muriendo un cuerpo mineral, | |
| 8 | hallaron el camino del fulgor: | B (vv. 5-10) |
| 9 | arde la piedra en su inmovilidad | |
| 10 | como una nueva rosa endurecida. | |
| 11 | Cae el alma del hombre al pudridero | |
| 12 | con su envoltura frágil y circulan | |
| 13 | en sus venas yacentes | A (vv. 11-19) |
| 14 | los besos blandos y devoradores | |
| 15 | que consumen y habitan | |
| 16 | el triste torreón del destruído. | |
| 17 | No lo preserva el tiempo que lo borra: | |
| 18 | la tierra de unos años lo aniquila: | |
| 19 | lo disemina su espacial colegio. | |
| 20 | La piedra limpia ignora | B (v. 20) |
| 21 | el pasajero paso del gusano. | A (v. 21) |

En este poema, el poeta nos habla del hombre (*A*) y del mundo orgánico de la naturaleza (*B*). Si observamos detenidamente la estructura de las tres estrofas notaremos que en la primera se contrapone la vida efímera de *A* (versos 1, 3-4), con "la lección" de la piedra, lección que obedece *B* (versos 2, 5-10). En la segunda y tercera estrofas, los versos 11-19 describen la trayectoria vital del hombre (*A*), terminando, el poema, en un perfecto ciclo con los dos reinos orgánicos, *A* y *B*, en los dos últimos versos.

A diferencia del cuerpo humano que, al morir, entra en un estado de total

descomposición, "el fuego, el agua, el árbol se endurecen" (vv. 5-6). En la tradición occidental esta tríada ha sido hasta hoy simbólica de la vida (*fuego* = sol, energía; *agua* = origen de la vida, bautismo; *árbol* = conocimiento, fuerza); en Neruda esta vida trinitaria se petrifica. Por lo general, Neruda asocia el fuego con la lava.[11] candente líquido mineral que, al brotar de las entrañas de la tierra, corre en ríos hacia el agua para solidificarse y convertirse en piedra. Si al hablar del río Amazonas, Neruda nos dice que su cauce está "cargado de esperma verde" (*Canto General*, "La lámpara de la tierra," poema IV), en este caso la lava desciende del volcán y forma un río cargado de vida mineral que se dirige lentamente hacia su muerte, hacia la petrificación (ver poema XI).

Aunque la lluvia y la humedad tienen, en la poesía de Neruda, una valoración negativa (Alonso, Gatell), puesto que quizá traigan recuerdos de días lluviosos en Temuco, el agua suele tener una acepción positiva, especialmente cuando ésta se asocia con el mar. Pero el agua, como el mar, está destinada a ser piedra, también; por consiguiente, según la imaginación de Neruda, los ríos rojos y verdes se convertirán pronto en ríos de rubí y esmeralda, en ríos de piedra. En el poema VIII escribe Neruda:

> Yo conozco
> el camino
> que transcurrió de una edad a una edad
> hasta que fuego o vegetal a líquido
> se transformaron en profunda rosa,
> en manantial de gotas encerradas,
> en patrimonio de la geología.

De la misma manera que el fuego y el agua se petrifican, el árbol (representante en este caso del reino vegetal) también tiene el mismo destino. Son innumerables las descripciones del árbol que hace Neruda a lo largo de su obra poética;[12] en *Las piedras del cielo*, el árbol goza de dos excelentes descripciones en los poemas IX y XVI. El primero, más breve, nos da la siguiente descripción:

> Un largo día se cubrió de agua,
> de fuego, de humo, de silencio, de oro,
> de plata, de ceniza, de transcurso,
> y allí quedó esparcido el largo día:
> cayó el árbol intacto y calcinado,
> un siglo y otro siglo lo cubrieron
> hasta que convertido en ancha piedra
> cambió de eternidad y de follaje.

Resumiendo nuestra interpretación del poema XVII, vemos en versos 7-8 ("buscan muriendo un cuerpo mineral, hallaron el camino de fulgor") dos usos del tiempo que quizá sean significativos. Primeramente, se asocia un presente de indicativo—*buscan* (verbo activo, vital), con un gerundio—*muriendo* (verbo activo, progresivo, pero en este caso orientado hacia una pronta parálisis mortal). Del presente de indicativo cambia el siguiente verso a un pretérito indefinido—hallaron—, verbo que, aunque en pretérito, no sólo responde lógicamente al anterior (*buscan*), sino que implica la acción regresiva de todo impulso orgánica: ir del presente, no a un futuro, sino a un pretérito materno, al origen ("buscan muriendo"). En versos 9-10 ("arde la piedra en su inmovilidad/como una nueva rosa endurecida"), tenemos a la rosa, símbolo de la vida, en su inmovilidad de piedra.[13]

Los versos 11-19 reanudan y elaboran lo dicho previamente en versos 3-4. El hombre, con su "envoltura frágil", va directamente al "pudridero". Desmembración y putrefacción de cadáveres, la humanidad es una masa de elementos cuyo programa, regido por la sangre (i.e., vida, pasiones), es de continua consunción y regeneración de la carne, "triste torreón del destruído" que "los besos blandos y devoradores . . . consumen y habitan".[14] Los últimos versos (20-21: "la piedra limpia ignora/ el pasajero paso del gusano"), cierran concisamente lo dicho a través del poema; sin embargo, al decirnos que la piedra "ignora" la breve temporalidad del "gusano", este

ignorar trae consigo implicaciones harto sugestivas. La piedra "ignora" sencillamente porque carece por completo de conciencia, facultad que, como dicho anteriormente, solía considerarse atributo supremo del hombre. Según la tradición occidental, somos seres conscientes y, gracias a ello, nos consideramos parte de una Conciencia Suprema, regidora del universo. En Neruda se invierte el orden convencional: la existencia de dicha conciencia da vida a todos nuestros sufrimientos y deseos por siempre insatisfechos.[15] La ansiedad de llegar a la densidad de los elementos petrificados se ve en poema XXVI:

Dejame un subterráneo, un laberinto
donde acudir después, cuando sin ojos,
sin tacto, en el vacío
quiera volver a ser o piedra muda
o mano de la sombra.
Yo sé, no puedes tú, nadie, ni nada,
otorgarme este sitio, este camino,
pero, qué haré de mis pobres pasiones
si no sirvieron en la superficie
de la vida evidente
y si no busco, yo, sobrevivir,
sino sobremorir, participar
de una estación metálica y dormida,
de orígenes ardientes.[16]

Este poema habla claro por sí mismo, por consiguiente, no entraremos en innecesarias interpretaciones. Lo único que hay que observar es que, aparte de dirigirse a un "tú" implícito (prójimo destinado al mismo desenlace fatal), el poeta manifiesta deseos de "sobremorir", or sea, de no resucitar de nuevo. La visión apocalíptica que antaño nos dió la resurrección del Conde de Villamediana ("El desenterrado"), ahora pide que los miembros del cuerpo no se unan jamás, que permanezca su polvo en las entrañas de una cornalina, de una ágata, o, por lo menos, dentro de una piedra común.

Pero el polvo "es polvo enamorado",[17] y, por lo mismo, volverá a renacer a la fugacidad de la vida terrenal. Ahora se es parte de un cuerpo humano, mañana de un tronco a punto de secarse, y algún día, quizás, parte de una madrépora sumergida en las profundidades del mar. O viceversa. No obstante el continuo recurrir de la vida por medio de múltiples representaciones objetivadas, Neruda tiene esperanzas de que algún día se vuelva a reunir el Todo en el corazón monolítico del cosmos. Todo principio tiene su fin, y el universo no escapa a esa ley; por lo mismo, Neruda escribirá en el poema XXX:

1 Allá voy, allá voy, piedras, esperen!
2 Alguna vez o voz o tiempo
3 podemos estar juntos o ser juntos,
4 vivir, morir en ese gran silencio
5 de la dureza, madre del fulgor.
6 Alguna vez corriendo
7 por fuego de volcán o uva del río
8 o propaganda fiel de la frescura
9 o caminata inmóvil en la nieve
10 o polvo derribado en las provincias
11 de los desiertos, polvareda
12 de metales,
13 o aún más lejos, polar, patria de piedra,
14 zafiro helado,
15 antártica,
16 en este punto o puerto o parto o muerte
17 piedra seremos, noche sin banderas,
18 amor inmóvil, fulgor infinito,
19 luz de la eternidad, fuego enterrado,
20 orgullo condenado a su energía,
21 única estrella que nos pertenece.

Este grito desesperado de un poeta, que quiere reunirse con las piedras

para "estar juntos o ser juntos" (ser piedras contiguas, o ser parte de la misma piedra), es sintomático de una humanidad que no sólo se ve en un mundo en el cual los dioses han fenecido, sino que, aún más, se encuentra rodeada de hostilidades bélicas que persisten en sus amenazas de extinguir totalmente a la humanidad. La ciudad, la tecnología y, en fin, todo progreso humano que se aúna en los centros urbanos, amedrentan al poeta, abrojín marino que se enclaustra en su solitario recinto nacarado.

En el segundo verso ("alguna vez o voz o tiempo") tenemos tres términos muy frecuentes en la poesía de Neruda los cuales parecen ser simbólicos del número, del sonido y del tiempo corrosivos, respectivamente. "Alguna vez", (el número), se asocia con el tiempo, ese torrente mortal que atraviesa constantemente el cuerpo del hombre, desintegrándole y uniéndole al número primigenio. Según Alonso: "todas las cosas están constantemente deformándose y perdiendo su identidad; y lo unitario que hay en el fondo de todo, lo exactamente igual a sí mismo (número), lo idéntico, es justamente la labor constantemente aniquiladora del tiempo."[18]

El sonido ("la voz") a veces se asocia con la luz, potencia creadora y fuente de la vida en el simbolismo tradicional; en este caso, el sonido de la voz se refiere a un cercano tiempo en el que la voz misma reunirá lo previamente engendrado y diseminado por los cuatro puntos cardinales del universo. La voz, eco de sí misma, regresa a la garganta de la piedra. En el libro de Alonso leemos: "el sonido primigenio crea lo más elemental . . . en lo sonoro se engendran las cosas. El brote originario de la vida y su incontenible expansión por todos los ámbitos está representado como un sonido que inunda los caminos del mundo haciendo nacer las piedras (p. 259)."

Respecto al tiempo, Neruda parece creer en una trayectoria temporal que sigue rutas circulares, fuerza irracional que empuja la materia a través de múltiples transmutaciones de regeneración y desmembramiento. En este caso, llegar a "vivir, morir en ese gran silencio de la dureza" (versos 4-5), no implica un estado eterno de petrificación, sino que un regreso al origen, al descanso, al que luego seguirá otra creación, otra desarticulatión de la materia. Este proceso sistólico y diastólico del universo, de encogimiento y expansión, se encuentra en poemas VII, XI, y XIX. En el poema VII, los últimos versos nos describen "la torre de zafiro" (fuego, vida interior) del universo, zafiro a punto de estallar en miles de partículas, las cuales se organizarán para formar otros mundos:

> Oh claridad radiante,
> naranja de la luz petrificada,
> íntegra fortaleza de la luz
> clausurada en lentísimo silencio
> hasta que un estallido
> desentierre el fulgor de sus espadas.

Si hacemos una enumeración vertical de términos que aparecen en cada verso, veremos que los tres primeros versos se refieren a "la luz", mientras que cuarto y quinto versos se identifican con el sonido ("silencio", que es un vivir-morir armonioso; "estallido", la desarticulación de la Unidad, vida que va siempre empujada hacia la muerte, al origen silencioso). Si ya hemos visto que la luz y el sonido se identifican con la vida, con la creación, Alonso nos dice que "las espadas" también tienen una fuerte afinidad simbólica con la vida creadora; sin embargo, "las espadas" implican cierta intrepidez de la materia que se lanza a su propia muerte-desintegración: "En cierto modo se relacionan con las *rosas, palomas, mariposas, abejas, piedras* y demás símbolos de lo elemental, pues las *espadas* son en esta poesía expresión simbólica del esencial impulso aventurero, hermoso, brillante, de tono heroico".[19]

Regresando al poema XXX, tenemos que el verso 6 ("alguna vez . . . ") va lógicamente unido al verso 17 ("piedra seremos . . . "), teniendo de por medio (vv. 7-16) un número de posibles metamorfosis de la materia; v. gr., "corriendo por fuego de volcán" = lava; "o uva del río" = goce amoroso que transcurre por el río de la vida; "propanganda fiel de la frescura" = viento

primaveral, de juventud, etc. El verso 16 establece el "punto o puerto o parto o muerte" que servirá de foco unificativo para que los elementos, diseminados por ríos, viento y lava, se reúnan de nuevo y formen juntos la deseada unidad. En este caso, estos términos de ubicación ("punto o puerto"), y condición ("parto o muerte") responden, creemos, a una estructura muy significativa.

En primer lugar, un "punto" suele ser un ámbito del cual se puede *partir* hacia otro punto localizado a cierta distancia, o, también, al cual se puede *llegar* de otro determinado lugar. Un "puerto" es otro lugar del cual se puede *partir* o *llegar*, aunque esta vez la travesía es por mar. Lo importante del "punto o puerto" es que de ambos se pueden efectuar los mismos actos locomotivos (hay que añadir que el *puerto* y el *punto* son simbólicos del mar y de la tierra, y que, por extensión, son símbolos de la vida y de la muerte).

En el caso de "parto o muerte", no sólo el primero es una "llegada al mundo" y el segundo una "partida del mundo", completando la idea de que la vida es un continuo viajar, sino que el nacer y el morir, parece decirnos el poeta Neruda, se juntan por fin en la piedra, puesto que ahí la muerte es el vivir en otra dimensión ("vivir, morir en ese gran silencio").

Los versos 17-21, a partir de "piedra seremos", son una sucesiva numeración descriptiva de la condición de armonía realizada en la piedra. Este recurso retórico ha sido usado anteriormente por Neruda (ver "Alturas de Machu Pichu", poema IX), recurso retórico que intenta describir lo indescriptible, nombrar lo que requiere una serie de nombres (tan múltiples como los nombres de Cristo) que se acerquen un poco a la verdadera definición de lo anhelado. El poema termina, pues, con un acento "optimista", ya que algún día el efímero gusano, el hombre, regresará al seno tranquilo de la piedra.

III

En resumen, *Las piedras del cielo* ofrece al lector varios poemas claves que certifican un leve cambio, o modificación, operado en la poesía de Neruda. En el poema XIX leímos la génesis del universo; en este poema,en el cual el ojo del poeta se eleva a lo cósmico, todo temblor de vida es atraído por una fuerza centrípeta a la quietud de la piedra. La piedra marca el principio y fin de todo. En el poema XXII, el poeta habla de sí mismo, a la vez que se identifica decididamente con sus orígenes ("el desnudo mineral"), y se resigna a su estado humano-transitorio. Se manifiesta el deseo de regresar a la Unión, al descanso-matriz de la piedra.

En el poema XVII, escrito en tercera persona, se contrapone a la dualidad piedra-hombre otra entidad: la naturaleza, junto con dos de sus elementos (el fuego y el agua), y su creación (el árbol). Mientras el hombre "se desploma y deshace", los elementos de la naturaleza, y la manifestación vegetal de la misma, tienden al endurecimiento pétreo. La naturaleza, inconsciente vórtice creador, está, pues, más cerca del Origen que el hombre cuya "consciencia" no le permite percibir "la lección de la piedra". Por último, escuchamos en el poema XXX la voz directa del poeta cuyo deseo por regresar "al silencio de la dureza" le permite entrever un futuro apocalipsis ("alguna vez . . . piedra seremos"), cataclismo total que, al pulverizar la tierra, permitirá la petrificación monolítica de lo que antes solía ser lo disgregado, esas formas inestables de manifestación transitoria que tanto caracterizan a la vida terrenal. Vemos, pues, en estos cuatro poemas, y en otros del mismo poemario, indicios fundamentales de lo que en la poesía de Neruda puedan ser constantes de su misma "cosmogonía".

Es indudable que Neruda ha mantenido, a través de su obra poética, una sorprendente constancia simbólica, constancia evolutiva que nos permite apreciar y disfrutar de su poesía. No obstante, hay también una corriente subterránea que, modificando constantemente su curso, va dejando lagunas cuyo afloramiento debe ser detenidamente estudiado para por fin aquilatar la cosmovisión que proyecta el poeta implícito a su obra. Analizar la obra poética de Neruda será, pues, tomar en cuenta cada una de las modificaciones

estético-ideológicas que se manifiestan en su obra completa.[20]

Mucho se habla hoy día de su conciencia social, de su comunismo, de su poesía dirigida al pueblo, e, inclusive, de su "amor a la vida". Quizá ésto lo digan personas de algún partidismo político, o más bien, aquéllos que le quieran bañar de corolas de gloria e incienso. Para dar gloria a un escritor no hay necesidad de mistificación. Es cierto que es un gran poeta, uno de los mejores de Iberoamérica, pero también es cierto que en su poesía hay un creciente desapego a la vida social, que es, y siempre ha sido (excepto casos como *Canción de Gesta*), poesía culta y no del "pueblo", y que, por último, es poesía que se viste de imágenes deslumbrantes y de una belleza sin par, pero que esconde debajo del rico manto un cuerpo bárbaro, hecho jirones, chorreando salitre y oliendo a muerte como el mismo Conde de Villamediana.

Universidad de California, Los Angeles Roberto Cantú

## Notas

[1] Este ensayo no se jacta de haber descubierto algo "nuevo" en la poesía de Neruda; varios críticos ya han puesto el índice en este moribundo tema (Larrea, 1944, 1966; Alonso, 1951; Lozada, 1971), y nosotros lo que hacemos es solamente estudiarlo en *Las piedras del cielo* (1970). Quisiera dejar aquí constancia de mi agradecimiento al Prof. Donald F. Fogelquist; este ensayo proviene de su seminario sobre Pablo Neruda (invierno de 1972), y debe mucho a la información extendida, generosa y amablemente, dentro y fuera de clase.

[2] Pablo Neruda, *Las piedras del cielo* (Buenos Aires: Ed. Losada, S.A., 1970), págs. 91. A partir de esta nota, toda referencia a este poemario procederá de esta misma edición.

[3] Ya desde *Residencia en la tierra*, en el poema titulado "Unidad", Neruda nos explica lo que significan para él las piedras:

Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
repitiendo su número, su señal idéntica.
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,
en su fina materia hay olor a edad
y el agua que trae el mar, de sal y sueño.

[4] Es obvio que para Neruda toda acción o movimiento equivale, no a lo dinámico del universo en plena evolución, sino a un universo en busca de la quietud e inmovilidad primigenias. Respecto a esta inclinación psicológica en la poesía de Neruda, Alonso comenta: "el azul de la tierra es el centro vital de gravitación . . . es la quietud, la paz, la *bienaventuranza estática* y final de fondo de la tierra, en donde, por el *aniquilamiento de toda ansia*, se identifican en un último sentido radical los ausentes y la lluvia, los afectos personales y el desolado suceder de la impasible naturaleza (*Poesía y estilo de Pablo Neruda*, p. 269)." (El subrayado es mío).

[5] Esto se ve a través de la obra de Neruda, sin embargo, respecto a la tierra, ver *Canto General*, "La lámpara de la tierra", poema I; en cuanto al océano, ver mismo poemario, "El gran océano", poema II.

[6] Ver *Las piedras del cielo*, poema IV; en él Neruda nos habla acerca de este "testigo prodigioso".

[7] Al hacer su estudio sobre Neruda, Lozada hace la siguiente observación que bien puede ser válida respecto a varios de los poemas de Neruda: "El círculo es la imagen fundamental que gobierna la reiterada selección de imágenes y constituye el símbolo estructural del poema. La actividad que transcribe inicialmente el vidente es la transformación cíclica vida-muerte, un proceso fijo, intemporal en el espacio, en perpetuo desdibujamiento (*El monismo agónico de Pablo Neruda*, p. 218)." Por otra parte, la estructura de estos poemas circulares va fuertemente vinculada a la problemática central: el dinamismo cíclico de la materia (ver *El monismo agónico*, p. 119).

[8] Comentando acerca del Neruda de *Residencia en la tierra*, Alonso hace la siguiente observación: "¿Qué hacer—se pregunta el poeta—para que mi vida, este caminar por entre muertos y a la muerte, qué hacer para que mi vida pasajera e individual quede inscrita en el eterno e impasible rodar y volar de la naturaleza? (*Poesía y estilo*, p. 260)."

[9] Hablando sobre Neruda y Schopenhauer, Lozada escribe lo siguiente: "Desde el mundo inorgánico, pues, hasta el hombre racional, todas las formas individuales luchan constantemente entre sí persiguiéndose unas a otras a fin de obtener la materia necesaria para perpetuar la especia; de aquí viene la maldad y el sufrimiento de los seres . . . . La

culminación del individuo es la generación, y una vez que logra este objetivo su vida declina más o menos lentamente, mientras un nuevo ser garantiza la conservación de la especie y repite el mismo fenómeno (*El monismo agónico*, p. 114)."

[10] La duda y desolación que, "a pesar" de Darío, se encuentra en su poema "Lo fatal", podemos decir que marca la crisis de un sentimiento religioso, sentimiento que, después de dicho momento crítico, se transforma en Neruda en resignación y, luego, en afirmación de la insignificancia del hombre. Consultar el artículo de Rubén Benítez, "Schopenhauer en 'Lo fatal' de Rubén Darío," *Revista Iberoamericana*, Vol. 80 (1972), 507-512).

[11] Otras veces, según Gatell, el fuego se asociará con el recuerdo de experiencias de juventud: "el fuego. Este será uno de los recuerdos más aterradores de su niñez. Todo en Temuco parece tener voluntad de pira: los bosques, las altas pirámides de madera preparada . . . . En 1908 un terrible incendio destruye casi totalmente Temuco. Pablo tiene apenas cuatro años, pero la visión del fuego quedará fija para siempre en su memoria (*Neruda*, págs. 29-30)."

[12] Luis F. González Cruz, al estudiar "El empalado" (*Canto General*, "Los libertadores", poema VII), hace una interesante comparación entre Caupolicán y la estaca en que es empalado. En este caso hombre y árbol, se hacen una misma entidad: "Al entrar caupolicán en 'La muerte lenía de los árboles' hay una fusión entre lavida del Cacique y la del arbol, o mejor aún, una fusión de estas dos vidas moviéndose lentamente hacia la muerte (*Revista Iberoamericana*, Vol. 36 [1970], 46)."

[13] Según Alonso, las *rosas* significan, en *Residencia en la tierra*, "hermosura y vida" (consultar *Poesía y estilo*, págs. 206-208). Sin embargo, a veces significan la muerte, como se puede ver en *Canto General*, "Alturas de Macchu Picchu", poema VII:

Pero una permanencia de piedra y de palabra
la ciudad como un vaso se levantó en las manos
de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos
de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe
de pétalos de piedra: *la rosa permanente*, la morada:
este arrecife andino de colonias glaciales. (el subrayado es mío).

[14] Varios críticos, entre ellos Alonso y Lozada, han descubierto influencias de Schopenhauer en la poesía de Neruda, lo que explicaría el concepto que tiene éste en relación con el instinto genésico; Lozada comenta lo siguiente: "La generación y la muerte son esencialmente correlativas, condiciones recíprocas que se neutralizan y anulan entre sí. Y así por los siglos de los siglos. La tierra rueda sin cesar de noche a día. Los individuos, esos efímeros mecanismos de la reproducción, nacen, y después de vivir unos a expensas de otros, mueren, semejantes a vanos sueños fugitivos. Ni aún el hombre puede evitar que la vida, resbalándosele de entre las manos, cayéndosele del presente al pasado, sea un constante morir . . . . Para Schopenhauer el impulso sexual es la aserción más fuerte del deseo de vivir más allá de la vida individual; los órganos genitales son propiamente el foco de la Voluntad de Vivir (*El monismo agónico*, p. 114, 124)."

[15] Neruda invierte también las tablas poéticas tradicionales y termina haciéndose unas propias. Si vientitrés siglos de cultura, junto con Darío, se redimían por medio de la Belleza, Neruda buscará y desarrollará el "feísmo" en su poesía. En cuanto a la razón de esta oscuridad poética, ver Alonso, *Poesía y estilo*, págs, 50, 52.

[16] Hablando de subterráneos, Gatell comenta lo siguiente: "Sin embargo, el sitio de mayor fascinación era el subterráneo. Había allí un silencio y una oscuridad muy grandes. Alumbrándonos con velas jugábamos a la guerra. Los vencedores amarraban a los prisioneros a las viejas columnas. Todavía conservo en mi memoria el olor de humedad, a sitio escondido, a tumba, que manaba del subterráneo del liceo de Temuco (*Neruda*, p. 43.)" Gatell cita directamente de Neruda.

[17] Afirma Neruda la influencia que ha tenido Quevedo en su poesía; para estudiar esta fuente más a fondo ver su libro *Viajes al corazón de Quevedo*, págs. 15-16, 30.

[18] Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1951), p. 241

[19] *Ibid.*, p. 235.

[20] Varios críticos han mostrado interés en estudiar las "etapas poéticas" de Pablo Neruda; por ejemplo, ver Lozada, *El monismo agónico de Pablo Neruda* (1971), págs. 196-197; asimismo, ver Jaime Alazraki, *Poética y poesía de Pablo Neruda* (1965), págs. 78, 201. Huelga decir que para por fin estudiar la completa evolución poético-ideológica de Neruda, habrá que estudiarse también el contexto literario en que la obra de Neruda fue escrita. El hecho de que esta "sensibilidad" se halle en varios poetas puede, inclusive, servir de gran valor para el antropólogo, sociólogo, historiador, y para todo aquél que trate de comprender la época en que nos tocó vivir.

## A Espada

A Eduardo Mayone Dias

Não tenho mais vinho,
não tenho mais pão.
Só me resta a noite
e a minha aflição.

Na noite sem lua
ouve-se o trovão,
o pio do mocho,
o ganir do cão.

Pára um cavaleiro
junto ao meu portão,
negro como a noite,
de espada na mão.

Será cavaleiro?
Será um papão?
Só vejo uma espada
e a escuridão.

O cavalo bate
contra o meu portão.
Será o cavalo?
O meu coração?

A espada é mais branca
que o branco clarão.
O resto é silencio
e sombras no chão.

No fundo da treva
tudo é solidão.
Não se ouve mais mocho,
não se ouve mais cão.

Vem a espada entrando
pelo meu portão . . .
Já ouço o silêncio
do meu coração.

Foi-se o cavaleiro.
Meteu-se no chão,
com o seu cavalo,
sem espada na mão.

Na noite sem lua
calou-se o trovão.
Ficou o silêncio
no meu coração.

Alberto Machado da Rosa

## Notas para un nuevo compromiso literario

No nos quedan ya dudas de que la literatura española más significativa de las últimas tres décadas se ha escrito bajo el signo del compromiso. La sociedad española posterior a 1939 le ofrecía al escritor pocas alternativas. La contienda civil había polarizado claramente al país en dos bandos y el escritor debía forzosamente tomar partido por uno de ellos. La tentación de la "irresponsabilidad" que, como en 1947 recordaba Sartre en su prólogo de *Les Temps Modernes* a *¿Qué es la literatura?* [1], todo escritor ha conocido alguna que otra vez no se presentaba como posibilidad moralmente aceptable. El escritor español de posguerra tuvo que vérselas con una situación muy similar a la del italiano o francés de la Italia de Mussolini o de la Francia ocupada: puestos en una situación-límite en la que incluso el no tomar partido o el mantenerse en silencio o al margen era colaborar con los detentores de la fuerza y de la sinrazón, la única actitud honesta viable para ellos fue la de la afirmación de los valores humanos amenazados y la de un compromiso total puesto al servicio de la transformación de una situación intolerable.

Esta responsabilización y asunción del mundo en torno por parte del escritor se manifiesta en el contenido y la forma de sus obras. El escritor comprometido, consciente de que está viviendo en un mundo violento y donde las relaciones entre los hombres y entre el hombre y los objetos están radicalmente alienadas, no podrá tener ya esa visión de la vida placentera y satisfecha característica de tantos escritores de entreguerras. Como dice el propio Sartre, había que pasar del gozo de vivir incontaminado y ligero de *Les Nourritures terrestres* de Gide a obras que "irritan e inquietan y se proponen como tareas que cumplir, e invitan a hacerse preguntas sin conclusiones y a presenciar experiencias cuyo resultado parece incierto; siendo fruto de torturas y de dudas no pueden dar deleite al lector sino dudas y tormentos ( . . . ) y no deben darle un mundo que 'contemplar' sino que cambiar."[2]

En cuanto al estilo, éste adopta modos diversos que van desde el romanticismo optimista, cargado de poesía y de obvia intencionalidad política y militante, con que Pratolini describe la Vía del Corno de la Roma fascista en la *Cronache di poveri amanti*, o Aragon el desarrollo de una huelga de taxistas en París en *Les Cloches de Bâle*, hasta procedimientos más ambiguos y complicados que son reflejo de contradicciones entre pesimismo existencial y activismo político nunca superadas del todo por el autor, típicas de Pavese o Sartre.

Creo que ha sido necesaria esta incursión en las literaturas italiana y francesa porque es en esa dirección adonde el escritor español orienta sus pasos en busca de normas y maestros. Como Sartre había rechazado a Gide, los escritores españoles repudian a Ortega y a los literatos "puros" que les precedieron. Lo hacen porque les disgusta su concepto aristocratizante y esteticista del arte y, además, porque el "hombre armónico" burgués se había hecho trizas en todas partes. ¿Cómo y dónde se podía buenamente encontrar armonía en un país que semejaba un gigantesco campo de concentración? El poeta José Hierro expresó con bellas palabras esta actitud en su poema *Para un esteta:*[3]

No has venido a la tierra a poner diques y orden
en el maravilloso desorden de las cosas.
Has venido a nombrarlas, a comulgar con ellas,
sin alzar vallas de gloria.

Rechazadas las generaciones precedentes, había que buscar nuevos maestros. Del panorama nacional se salvaron pocos: sólo aquellos cuya vida y obra (se hizo hincapié en darles a ambas la misma importancia, no juzgándolas independientemente, sin relación la una con la otra como se había hecho tantas veces en el pasado) reflejaban una actitud moral y cívica cabales: Machado sobre todo, Miguel Hernández y pocos más. De fuera, Sartre, Brecht, Eluard . . . y otros escritores para los cuales la literatura era un

instrumento, un arma con que cambiar el mundo. Porque de lo que se trataba en última instancia, lo realmente urgente, era modificar el orden y las estructuras vigentes en la sociedad. La literatura *no podía* ser fin en sí misma sino sólo accesorio para la consecución de un todo más esencial e imperioso: "lo social es una categoría superior a lo artístico. Preferiríamos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas."[4] Las palabras son de Alfonso Sastre y fueron escritas en 1958. Muchos otros escritores las hubieran suscrito. Entonces, no había dudas: en una lista de prioridades la preocupación política y social quedaba por encima de la literatura. Por consiguiente, la obra de arte debía reflejar las contradicciones de esa sociedad y la lucha de los elementos de la misma en oposición entre sí (ambos perfectamente delimitados: burguesía y proletariado) y además debía ser constructiva y eficaz. Los ejemplos de obras que corresponden a esta visión son numerosos y, en algunos casos los mismos títulos son altamente reveladores: *La Piqueta, La Mina, La Resaca, . . .* En poesía, los poemas de Blas de Otero a Celaya por ejemplo.

Sólo los historiadores de la literatura del futuro podrán determinar con exactitud hasta donde llegó la efectividad de esta noble literatura social de los años 50 y 60. ¿Han contribuído la poesía, la novela o el teatro comprometidos a dar conciencia a los españoles de su condición política y social? ¿Hasta qué punto han servido para influenciar la progresiva flexibilidad (este término parece más apropiado que el de apertura usado por algunos con criterio demasiado benevolente) del aparato censorio español? ¿En qué medida han colaborado al deterioramiento del régimen? [5]

Por el momento carecemos de la necesaria perspectiva para dar una respuesta, que no sea precipitada y prematura a estas preguntas. Hay, con todo, datos (baste mencionar el hecho de que recitales poéticos y novela social han sido factores que han contribuído a iniciar una toma de conciencia en muchos universitarios) que nos indican que la acción de la literatura ha sido, en conjunto, real y positiva y ha servido como un elemento más de liberalización de la sociedad española. Al mismo tiempo, no se puede ocultar un cierto sentimiento de decepción al ver que muchas de las esperanzas puestas en el poder de la literatura se han visto defraudadas. Al margen de su éxito o de su fracaso el proceso ha sido, con todo, irreversible. La literatura social española se originó en la necesidad ineludible del escritor de reaccionar ante un entorno insoportable y que por su obviedad no podía dejar de herir su conciencia moral. Para el escritor no existían más que dos caminos: o se hacía literatura social o se hacía una literatura que se llamó despreciativamente escapista o de evasión. La irresponsabilidad a que aludía Sartre había sido severamente condenada y el escritor sólo podía sentirse moralmente cómodo escribiendo una literatura seria y responsable.

Esta literatura social ha entrado en los últimos años en una situación de crisis y de revisión de principios. El escritor español, que había resuelto temporalmente el problema del por qué y para qué escribir se encuentra con que necesita volver a plantearse estas preguntas y buscarles respuestas nuevas más adecuadas al presente. No hay duda de que no es lo mismo la situación del escritor en los años 70 que la que se le ofrecía en los años 40 o 50. Las circunstancias nacionales e internacionales han cambiado. El país, debido al turismo y al *boom* económico de la última década, ha adquirido un ritmo moderno del que carecía. Las ciudades grandes españolas no difieren mucho en su aspecto de cualquier otra ciudad europea. La rigidez de costumbres se ha relajado en cierta manera. Trabajadores y estudiantes se han ido haciendo conscientes y combativos. Claro está, paralelamente a estos fenómenos de renovación, las altas cifras de emigración, el subdesarrollo de las provincias y la persecución política continúan. Pero, por esto mismo, el país ha cobrado una faz contradictoria, hecha de elementos dispares y contrapuestos, rica en posibilidades para la creatividad del escritor.

De la misma manera, el panorama ha cambiado notablemente en el mundo de la literatura internacional. Criterios formalistas, que preconizan la autonomía de la obra literaria relegando a segundo término o al olvido referencias al contexto social o político, parecen imponerse tanto en el terreno de la creación como en el de la crítica literaria. Además actitudes ideólogicas esperanzadas como la rebelión ante el absurdo o la confianza en las posibilidades de la solidaridad humana, e.g. *La Peste,* parecen ceder el paso a una literatura de la incomunicación y del nihilismo más cerrados y absolutos, e.g. *Le Voyeur* o el teatro y la novela de Beckett. (Entiéndase bien que las tendencias señaladas en la evolución de la temática literaria no siempre aparecen claramente definidas y a veces se pueden dar obras híbridas que participan de elementos de corrientes diversas).

En el campo de la forma las cosas están más claras. El realismo del pasado, que usaba el lenguaje y la técnica literaria como instrumentos al servicio de la representación fidedigna de la realidad, ha dado paso a enfoques diferentes interesados en experimentar hasta las últimas consecuencias con el lenguaje literario y en el manejo de nuevas técnicas aplicadas, por ejemplo, a los conceptos de espacio, tiempo y punto de vista en la novela.

Todo este movimiento de ferviente ebullición y cambio que se está produciendo dentro y fuera de España tiene que afectar por fuerza al escritor modificando profundamente su obra. Esta renovación será provechosa siempre que se evite caer en el extremo opuesto: sometido durante años al ascetismo formal y de contenido de la literatura social, el escritor puede buscar como contrapartida compensatoria el sumergirse en la simple experimentación formal o en el viejo individualismo del artista marginado y marginal cerrando los ojos a una realidad que sigue siendo, a pesar de los cambios, tozudamente amarga e insatisfactoria. Como dice el que tal vez sea el novelista español más lúcido de posguerra, Juan Goytisolo, "por el momento -quiéralo o no Robbe-Grillet- los escritores españoles, como los soviéticos y los de la casi totalidad del mundo, viviremos largo tiempo *perseguidos por la política.* Pretender lo contrario sería, como dice Bloch Michel hablando de los teóricos del *nouveau roman,* tomar 'su gota de agua nacional por el océano del mundo y su propia fatiga por la desesperación de la humanidad'."[6]

Para el escritor francés o americano que viven en una sociedad de afluencia es mucho más fácil y, por así decirlo, disculpable escaparse de la política e incluso desinteresarse de la realidad social en torno. Este despegue conduce, con todo, como ha demostrado adecuadamente Lukacs,[7] a una concepción del mundo dominado por el *angst* y a toda una gama de literatura desintegrada y desintegradora que el filósofo húngaro agrupa bajo el nombre de modernismo. El personaje de la novela modernista niega la validez e incluso la realidad del mundo exterior y deja reducida la vida del hombre a una existencia puramente subjetiva, sin relieve y "sin cualidades" como el héroe de la novela de Musil.

Parece improbable que el escritor español, en esta hora de reconsideración y decisiones nuevas, opte por este tipo de subjetivismo. Su obra seguirá perseguida por la política. Pero el compromiso esquemático y rígido de años pasados debe ser modificado y enriquecido. No basta que la obra literaria muestre unos principios ideológicos claros y que el triunfo o la razón esté del lado del más débil—por el contrario, muchas veces esto entorpece y debilita el impacto de la obra. Hay áreas de la sociedad española contemporánea que o no han sido tratadas o lo han sido escasamente y sin profundidad. Doy a continuación unos pocos ejemplos de posibles temas que necesitan ser develados y estudiados especialmente por el novelista o el dramaturgo desde ángulos diferentes a los probados hasta ahora: el doloroso proceso por el que tiene que atravesar el joven español que se debate entre una educación rigurosamente tradicional y sus ansias de poner al día sus ideas y su vida personal; la crítica de la inmutable buena conciencia de la burguesía española;

el reciente enfrentamiento inesperado y brutal que se viene produciendo en las zonas costeras de la geografía hispana entre dos modos de vivir tan opuestos como el tradicional español y el del buen vivir de la Europa neocapitalista, etcétera, etcétera.

El hecho de que algunos de estos temas ya hayan sido tratados repetidamente por algunos autores –sobre todo los que menciono en primer lugar– no quiere decir que se hayan tratado bien. El escritor, excesivamente preocupado con el propósito de que su mensaje de protesta fuera explícito y no dejara lugar a dudas respecto a su intencionalidad, tendió a simplificar procesos históricos y psicológicos con lo que se le escapó la complejidad, la dialéctica de los mismos. Procurando huir de las falsas ideas *hipostasiadas* de la derecha, el escritor aceptó con los ojos cerrados, sin discusión y para siempre, otras que, aun siendo objetivamente mejores (superación de una sociedad clasista, una vida más íntegramente humana) tenían que ser vividas y mostradas en su dinámica interna y *situadas* en un mundo como el nuestro que es confuso, polivalente y carente de verdades o soluciones absolutas.

En la novela española debe operarse un proceso de cambio parecido al que ha sufrido el cine italiano en el último cuarto de siglo. De las películas centradas en la vida del oprimido y del desahuciado, profundamente realistas y con un mensaje explícito y fácilmente identificable como *Ladrón de bicicletas*, se ha pasado a procedimientos mucho más sutiles y sugestivos como podemos ver en *Teorema* de Pasolini en que el autor utiliza la incorporación de un personaje venido del más allá para hacer una crítica feroz de la caduca moralidad sexual italiana.

La revisión del concepto de compromiso no puede quedarse a nivel de contenido. Asegurada una actitud general de responsabilidad por parte del escritor, el rígido realismo de la novela o de la poesía de los últimos años debe dar lugar a una auténtica explosión de diversos modos de escribir novela, poesía o teatro. No está justificado, como quiere Lukacs,[8] que el único camino formal válido sea el que él denomina realismo crítico y del que propone, a modo de muestra excelente del mismo, la novela *El largo viaje* del español exilado en Francia, Jorge Semprún. Mucha de la novela hispanoamericana de la hora presente podría señalar direcciones de enorme fecundidad. Otro aspecto que necesita ser revisado es el del lenguaje novelesco que requiere ser reelaborado exhaustivamente y no debe ser considerado, como en gran manera lo había sido hasta ahora, como mero vehículo de comunicación de ideas. Algunos escritores ya lo han entendido así. Juan Goytisolo en *Señas de Identidad* y *Reivindicación del conde don Julián*, nos ha dado dos intentos magníficamente logrados. La imaginación debe volver a ocupar no sólo el poder político como se pedía en los patios de la Sorbona en mayo de 1968, sino también y especialmente el de la creación literaria.

Sólo con un compromiso absoluto que empeñe por igual principios estéticos e ideológicos podrá el escritor hacer oir su voz y contribuir con su obra al proceso histórico de nuestro tiempo.

Gonzalo-Navajas Navarro

University of California, Los Angeles

## Notas

[1] Jean-Paul Sartre, *Situations, II.* (París: Gallimard, 1948), pp. 9-30.

[2] Sartre, p. 262.

[3] José Luis Cano, *Antología de la nueva poesía española.* (Madrid: Gredos, 1963), p. 309.

[4] Alfonso Sastre, *Anatomía del realismo.* (Barcelona: Seix y Barral, 1965) p. 18.

[5] De la misma manera, el movimiento por la Paz americano se encuentra en una situación parecida de autorreflexión y evaluación de su efectividad dentro de la sociedad de los Estados Unidos. Por otra parte, el movimiento de la Resistencia francesa se

encuentra en un estadio más avanzado en el análisis de su impacto e influencia en la sociedad francesa durante y después de la segunda guerra mundial. Que los franceses han llegado ya a algunas conclusiones definitivas –no demasiado halagüeñas, por cierto– lo prueba el reciente e impresionante documental de Ophul *La douleur et la pitié.*

[6] Juan Goytisolo, *El Furgón de cola.* (París: Ruedo Ibérico, 1967), p. 43 (La cursiva es mía).

[7] Georg Lukacs, *The Meaning of Contemporary Realism,* (London: Merlin Press, 1962). Ver sobre todo el ensayo *The Ideology of Modernism.*

[8] Lukacs, *Ibid.*, pp. 47 y ss.

## Blanco y negro

El blanco no es tan blanco
como la garza rápida
que va hacia la montaña
como flecha certera.
¿Qué es ser criatura blanca?

El negro no es tan negro
como el carbón que entrega
el diamante de fuego
que adorna una garganta.
¿Qué es ser criatura negra?

Si el blanco no es tan blanco
y el negro no es tan negro,
¿no es posible hallar algo
que llamemos hermano
que borre en el espejo
de nuestras convicciones
la gama inconsecuente
que hace lo negro odio
y el odio blanco imperio?

El odio sí es lo blanco.
El odio sí es lo negro.

Julio R. Castañeda

## El Pájaro Negro*

A Genaro Vásquez
A Angela Davis

En las piedras antiguas se escribieron paisajes, los nombres del pájaro y las estrellas, una masa de carne que se licúa y miles de voces grabadas en la tierra más profundamente que los piececillos de Acahualinka. Hay un pájaro negro de ojos ciegos, que no deja de gritar en el canto subterráneo de la historia. Noche y día se mezcla en el sonido de nuestras lenguas dondequiera que estemos, pájaro de alta soledad o de batalla, capaz de convertir en miel el estiércol cuando los hombres se estrechan para cantarlo. (. . . *Venían del norte y nadie era extranjero, porque traían la magestuosidad del trabajo*). En la neblina negra del negro pájaro danzaban figuras de una casa presidencial con sus caras de corazón ametrallado. Tenían el cuerpo construido con los cadáveres de sus muertos; yo vi aquellos ojos, aquella mano en señal de la victoria arrancada por ráfagas de metralla a los niños muertos de Tlatelolco, los cabellos ensangrentados, las bocas perforadas de dinamita en una fosa común de cuarenta hombres en el cementerio de Llallagua junto al centro minero más grande de América: Potosí, Siglo XX, silicosis, violaciones y palliris, largo día de azufre, larga noche de azufre y en las extensiones verdes de las tierras calientes los peones bananeros muertos a machetazos, caballos y fusiles, uniformes de tigres manchados manchando la floresta, helicópteros ronroneando sobre *zonas de emergencia de peligro nacional.* El tableteo sobre los ferroviarios, los frigoríficos, las fábricas Kaiser y John Deer tomadas por *revoltosos imbuídos de ideas antipatrióticas y extrangerizantes.* Ah cuántos huesos y cartílagos y vísceras y uñas y pelos pudriéndose en el fondo de los ríos, Hiroshima de las huelgas, de los sótanos de investigación, de los apóstoles muertos en la sierra con profética sonrisa o la mueca terrible de aquellos a los que no dejaron recordar el amor. Somoza: tu cuerpo se oscurece de penes y lenguas cortadas en el tiempo de tu horror. De tripas y fetos mutilados se sacude tu cuerpo Díaz Ordaz, Barrientos, Stroessner, Coroneles y Directores Generales ocultos tras las bambalinas de los subsidiarios del Poder; fétidos ahora bailan bajo un canto negro en algún palacio presidencial. Y nadie podrá huir de este canto aunque a lo lejos llamen los dulces amigos, porque hasta en las piedras antiguas se escribieron paisajes, los nombres del pájaro y las estrellas, una masa de carne que se licúa y miles de voces grabadas en la tierra más profundamente que los piececillos de Acahualinka.

Diana Bellessi

---

*Al visitarnos recientemente, nuestra querida amiga Diana Bellessi dejó en manos de la Redacción esta "pequeña historia' entresacada de *Lento, Suave Dios,* obra que aparecerá próximamente. *Mester* deja aquí constancia de su agradecimiento.

## Toreo Cerebral

A Paco Camino

LUZ
ArTe
riesgo
orgullo de tardes
acabadas

clamor
himno unánime
alegría
olé de tierra mojada

todo transcurría rápidamente
en el
C R
I E
R D
C O
U L O D N

TODA UNA MAESTRIA
d-i-s-e-m-i-n-a-d-a
en el filo del acero
t o
y en el trapo b i
a d
por el envasado aire

kilos de trapío
bien r e parti d o s

toda una masa negra

ante

unos pies
unas manos
y
una Docta cabeza

de cabellos bien sentados

—Félix Pillet

## Eu Son Fillo Das Estrelas

*Eu son fillo das estrelas*
*xunto do ceo fun criado*
*perdíme na noite escura*
*fun no teu peito alcontrado.*

**Adiviña adiviñanza!**

Eu son fillo das estrelas
estrelas de ceo e mar
as veas teño na terra
ríos de seiva no chán.

**Adiviña adiviñanza!**

Xunto do ceo fun criado
imerso na claridá
non tiña vela nin remos
e naveguéi polo ár.

**Adiviña adiviñanza!**

Perdíme na noite escura
gostéi do sabor amargo
toquéi a risa do vento
choréi coa choiva de maio.

**Adiviña adiviñanza!**

Fun no teu peito alcontrado
pantasma do meu ollar
niño quente das ausencias
lonxe sofrer do meu lar.

**Adiviña adiviñanza!**

Quén son quén fun quén seréi?
pergunta que ti me fas
resposta que eu che daréi:

*Eu son fillo das estrelas*
*xunto do ceo fun criado*
*perdíme na noite escura*
*fun no teu peito alcontrado.*

rubia barcia
4/1/'72

# Notas sobre la estructura de las novelas de Pío Baroja

Salió en 1957 en la *Revista Hispánica Moderna*[1] un artículo escrito por el profesor Manuel Durán intitulado "La técnica de la novela en la generación del 98." Allí encontramos, entre otras, las siguientes observaciones sobre la técnica novelística de Pío Baroja:

> Entre todas las formas novelísticas Baroja prefiere sin duda la que parece implícita en la definición de Stendhal: una novela es un espejo que paseamos por un camino. Observación, personajes, acción, todo se encadena del modo libre y espontáneo en que se nos ofrece la vida cuando vamos de viaje. . . . Si nos acercamos a la obra de Baroja con un criterio formalista advertimos inmediatamente dos características que se le han censurado repetidas veces: la falta de composición y el estilo descuidado (páginas 19 y 20).

Aquí, en estas observaciones de Durán, tenemos una reducción sintética de la descripción predominante de la técnica de don Pío. La mayoría de los estudios de sus novelas, hasta los más recientes, dicen o implican que Baroja demostró en sus novelas poca habilidad técnica. Según la mayoría de los críticos, Baroja, al escribir sus novelas, sencillamente copió la vida directa y un poco ingenuamente, haciendo cada novela por un proceso de acrecentamiento. Se suponía que cada novela se prolongaba bajo la pluma del autor por la agregación casual de elementos hasta llegar a su conclusión. Según esta configuración achacada a las novelas por la mayoría de los críticos, no son obras de arte cuidadosamente labradas sino más bien unos vehículos mal hechos que sólo sirven para traernos la personalidad, las creencias y los prejuicios de Baroja. En fin, sus novelas sólo servían para comunicarnos sus reacciones al mundo humano que tenía delante. Los críticos que ven así el arte novelístico de Baroja señalan en sus obras muchas imperfecciones formales y estructurales para demostrar su descripción de la técnica. Pero es curioso que nunca la demuestren por medio del análisis intrínseco y detallado de una sola novela. En vez de eso, aplican a todas las novelas en general una serie de normas, según estos críticos, aplicables a cualquier novela, y naturalmente encuentran en las de don Pío graves defectos.

Mi propia experiencia personal de aplicar a distintas novelas barojianas los procedimientos del análisis intrínseco de un texto me lleva a hacer las siguientes preguntas:

1. ¿Es acertada la configuración formal atribuida a las novelas de Baroja por la crítica hoy predominante?
2. Si no, ¿hasta qué punto y de qué manera no es acertada?
3. ¿Cuáles son los ingredientes de la técnica de Baroja?

Aquí no pretendo dar respuestas completas ni terminantes a estas preguntas sino más bien enfocar más claramente el problema crítico de una posible discrepancia entre lo que es la técnica de Baroja y lo que la mayoría de los comentaristas (incluso el mismo Baroja) han dicho que es.

Mi propio contacto directo con las novelas de Baroja me ha enseñado que existe una considerable discrepancia de esta índole. Acercándome a las novelas mismas, me he convencido de que la verdadera y demostrable configuración del mundo novelístico de Baroja no corresponde a la configuración hecha de él por la mayoría de los comentaristas. Estos implican que Baroja intemperantemente se permitió el lujo de crear un mundo novelístico que no era ni más ni menos que la extensión más directa y no regenerada de su propia conciencia confrontada por el mundo exterior. Así los críticos le han negado al escritor todo intento artístico y por consiguiente todo logro artístico, hasta los logros que pueden haberse insinuado espontáneamente o intuitivamente en la obra. Desgraciadamente, Baroja mismo estaba de acuerdo con los críticos y compartía esta visión básicamente equivocada de la técnica de sus novelas. Baroja escribió y dijo muchas cosas sobre por qué y cómo hizo sus

novelas, y estas observaciones parecen indicar una falta de intento artístico, un rechazo consciente de técnicas artísticas (cuya aplicación evitaba) y el mismo *self-indulgence* que los críticos, reaccionando negativamente a novelas tan idiosincrásicas, tanto anhelaban atribuirle a su autor. Uno tenía que concluir inevitablemente, a base de las observaciones de los críticos y de Baroja mismo, que estas novelas no tenían consistencia estructural, integridad interna, ni economía artística.

El análisis intrínseco del texto puede demostrar definitivamente que la descripción de la técnica novelística barojiana hecha por el autor mismo y por muchos críticos es esencialmente inexacta. Por análisis intrínseco quiero decir cualquier método analítico que intente especificar los elementos individuales que se combinan para hacer una novela, la manera en la cual se combinan, y los significados explícitos e implícitos de tal estructura. Cualquier acercamiento que se concentre en demostrar lo que es cada novela en y por sí misma puede demostrar fácilmente la discrepancia entre la verdad de la habilidad artística de Baroja y su fama como artista. Al mismo tiempo, tal acercamiento puede especificar los verdaderos ingredientes de la técnica de Baroja.

Desde el comienzo de los años 60 hasta la actualidad han aparecido varios estudios que hacen un análisis intrínseco de las novelas de Baroja. Estos estudios han especificado los elementos de su técnica y han demostrado que sus novelas están bien hechas. Hasta ahora, estos estudios han tenido poco efecto en la estimación crítica que todavía predomina: todavía salen artículos que hablan de las faltas técnicas en las novelas de Baroja, y los libros de consulta (es decir, los diccionarios y las historias de literatura, etc.) incluso los más recientes, dan todos esta misma estimación prevaleciente. Con la esperanza de modificar algo esta actitud reinante y de acercarla más a la realidad demostrada de la novelística de Baroja, quiero resumir aquí algunos de estos estudios recientes que especifican la habilidad técnica de Baroja.

El más destacado de estos trabajos es la excelente tesis doctoral escrita en U.C.L.A. por Leo L. Barrow bajo la dirección del profesor José Rubia Barcia en 1961. Esta tesis fue ampliada después y publicada en 1971 por la prensa de la Universidad de Arizona, bajo el título *Negation in Baroja: A Key to His Creativity*. El profesor Barrow aísla cuidadosamente, describe y evalúa distintos ingredientes de la novela de Baroja, usando como piedra de toque el elemento de negación que parece ser tanto piedra angular del cimiento de la técnica como elemento sumamente penetrativo de toda la estructura. Hay que fijarse en el procedimiento analítico de Barrow: la descripción que hace de la técnica de Baroja está cuidadosamente documentada con ejemplos tomados de una novela representativa de cada década de su producción novelística. Los resultados del análisis de Barrow implican una consistencia estructural en las novelas así como una dualidad dialéctica de factores severamente contrapuestos tanto en el cimiento de la estructura ontológica como dentro de cada elemento de la técnica que se usó para hacer la novela. El dinamismo de la obra se mantiene por medio de una tensión de factores opuestos y equilibrados. La consistencia de la técnica y el uso constante de desarrollo dialéctico desmienten la reinante creencia crítica de que las novelas de Baroja están hechas al azar por un proceso de prolongación.

El profesor Barrow no es el único estudioso de Baroja que en años recientes por medio de análisis intrínseco haya tratado de llegar a una descripción exacta del mundo novelístico de Baroja. En 1963, el profesor D.L. Shaw publicó un artículo[2] en el cual pretendió demostrar los elementos de la técnica de Baroja por medio de un análisis textual de dos novelas representativas, *César o nada* (1910) y *El gran torbellino del mundo* (1926). Al principio de su artículo, el profesor Shaw señala la casi total ausencia de estudios analíticos de la técnica de Baroja. Es un poco irónico que la publicación de varios estudios analíticos desde 1963, empezando con el de Shaw y continuando con otros hasta la actualidad, no ha tenido ningún efecto en la mala fama de don Pío como artista.

El profesor Shaw empieza su descripción de la técnica novelística de Baroja especificando el mecanismo de la génesis de sus novelas: "... [W]e can define the typical Barojan novel as a biographical account of an ideologically conceived central character. Not less than twenty of Baroja's sixty-six novels, including practically all of his major works, conform to this definition." (p. 151) Este mecanismo real y demostrable de la génesis de las novelas no corresponde nada a la descripción de esa génesis hecha o sugerida por la predominante evaluación crítica. Muchos comentaristas dirían, con el profesor Durán, que Baroja dio comienzo a sus novelas sencillamente cogiendo su espejo y poniéndose en marcha por los caminos de la vida. El profesor Durán y los demás críticos que comparten esta opinión no demuestran con el análisis que es verdad. El profesor Shaw y otros, precisamente por medio del análisis, han demostrado que no lo es. La génesis de las novelas de Baroja, descrita por el profesor Shaw, implica que encontraremos en la técnica novelística la misma consistencia y el mismo desarrollo dialéctico logrado por la severa contraposición de elementos opuestos ya sugeridos por el estudio de Barrow. El profesor Shaw especifica cómo la conceptualización de Baroja de su novela como relato biográfico de un protagonista ideológicamente concebido, resulta en ciertas exigencias técnicas que dan forma y estructura a la novela:

> The chief characteristic [of the typical Barojan novel] is the domination of the narrative by a single personage, the novel being constructed as far as possible within the limits of his character and temperament. . . . Thus a single chain of incidents, without sub-plot, parallelism or complex internal structure, usually solicits the reader's attention. The events follow one another in the order in which they strike the hero; his range of vision is the book's stage. (p. 152)
>
> [The other characters] come to depend entirely on the hero. Once out of range of his attention their hold on life is broken. Only on the rarest occasions . . . is a minor character privileged to have an independent existence. . . . A final consequence arising from the dominance of the novels by the central character concerns their general shape and balance, which again come to depend exclusively on the hero's psychological evolution. (p. 153)
>
> The strong ideological factor in Baroja's novels has two principal effects on their technique. The first and most obvious is the tendency to manipulate the narrative, that is, to select and adjust the incidents so as to make them fit the theme. . . . Baroja adapts his world to his attitude. . . . The second effect of Baroja's ideological preoccupations is revealed by the fact that the outstanding characteristic of his heroes is not their activeness, as critics will keep insisting, but their articulacy; they are not so much people as attitudes to life. . . . Hence the capital importance of dialogue in the Barojan novel. Oral self-revelation and discussion are among the chief activities of the central characters. (pp. 153-154)

El profesor Shaw documenta estas características de una manera convincente con ejemplos de las dos novelas representativas que analiza en su artículo.

Juan Carlos Rodríguez Gómez en un artículo[3] publicado en 1968 demuestra las mismas características de la técnica de Baroja ya especificadas o sugeridas por Barrow y Shaw: génesis ideológica, dualismo dialéctico en el cimiento y en cada nivel de la estructura, y consistencia. Rodríguez Gómez documenta su descripción de la práctica novelística de Baroja con un análisis detallado de dos novelas representativas: *Aurora roja* (1904) y *El árbol de la ciencia* (1911). Yo no conozco ningún otro estudioso del arte novelístico de Baroja que se acerque a sus novelas con la rigurosa concentración compenetrativa de Rodríguez Gómez. Leyendo su artículo, uno se da cuenta cabal de la enorme discrepancia que existe entre la descripción predominante de la práctica novelística de Baroja y la práctica misma.

Aunque las técnicas analíticas de Barrow, Shaw y Rodríguez Gómez son

superficialmente diferentes entre sí, coinciden en el uso del análisis intrínseco textual. Así no es sorprendente que estos tres estudiosos de Baroja hayan descubierto la misma configuración que es inherente en su novela.

Los tres estudios que he mencionado aquí no son, ni mucho menos, los únicos publicados en años recientes que demuestran la habilidad técnica de Baroja. He seleccionado estos tres porque, sirviéndose cada uno de un acercamiento aparentemente diferente, todos han llegado a la misma descripción de la técnica novelística de Baroja.

Aquí he querido sugerir que los siguientes principios son quizá los más viables para construir una exposición acertada de la novela de Baroja:

1. Su novela no es necesariamente ninguna de las cosas que muchas personas (incluso el mismo Baroja) han dicho, pensado y querido — cosas formuladas en la estimación crítica que prevalece hoy.

2. Su novela es lo que se pueda demostrar por medio de un análisis intrínseco que documente su descripción del texto con ejemplos tomados del texto mismo.

En fin, las novelas de Baroja no son ni más ni menos que lo que el análisis puede demostrar.

Y ahora quiero añadir unas observaciones un poco parentéticas que no quise incluir en el cuerpo de mi artículo donde podían haber entorpecido la exposición de mi tesis.

Primero, quiero decir que para mí el punto de partida de la consistencia en la novelística de Baroja es la integridad de su visión del mundo: esa visión consiste en una sola cosa integrada y por consiguiente las novelas que la manifiestan tienen integridad. Me parece que el mejor punto de partida para la crítica barojiana es la especificación de los ingredientes y del mecanismo de la consistencia estructural de sus novelas.

Segundo, hay que tener en cuenta un evidente decaimiento en la capacidad novelística de Baroja con el paso de los años. Las mejores novelas, las que más se leen y más se estiman, se escribieron casi todas antes de 1913, con la excepción de algunas de las novelas que forman parte de la serie *Memorias de un hombre de acción*. Las novelas de esta serie se escribieron entre 1912 y 1934. Se puede decir en términos generales que después de 1934 Baroja no escribió ninguna novela comparable con las novelas escritas antes de esa fecha.

Tercero, me parece interesante y útil señalar aquí un ejemplo de la discrepancia entre una descripción hecha recientemente de la novelística de Baroja por medio de procedimientos que no analizan las novelas directamente y la descripción hecha por medio del análisis y ya comentada en este artículo. Domingo Ynduráin publicó en 1969 un artículo[4] en el cual pretendió describir la técnica de Baroja exclusivamente a base de lo que Baroja mismo dijo y escribió sobre el escribir novelas en general y las suyas en particular. Ynduráin intencionadamente no analiza ninguna de las novelas de Baroja para ver de qué modo y hasta qué punto las ideas de Baroja sobre el novelar afectaron su práctica novelística. En vez de eso, Ynduráin tácitamente da por sentado que las teorías de Baroja corresponden directa y completamente a su práctica. Hay significantes discrepancias entre la descripción hecha de este modo por Ynduráin de la novelística de Baroja y la descripción hecha por los críticos que han sometido las novelas a un análisis textual.

Cuarto, quiero citar aquí otros estudios recientes que por medio del análisis intrínseco demuestran los verdaderos ingredientes de la novelística de Baroja. En 1967, la profesora Marie-Claire Petit publicó un artículo[5] que especifica la estructura de *Zalacaín el Aventurero* (1909). Su descripción de esta novela está cuidadosamente documentada de la novela misma. Este artículo demuestra la consistencia y la integridad de *Zalacaín . . .*, como se ve en este resumen que la profesora da al final de su estudio:

> Después de estudiar detenidamente los símbolos y los temas representados en *Zalacaín el Aventurero*, vemos que se combinan para dar a la novela una estructura equilibrada y armoniosa. Corresponden

> las tres ciudades a tres períodos en la vida del héroe, a tres etapas de su aventura mitológica y a tres aspectos complementarios del universo que se organiza en torno de él. Así se justifica la composición en tres libros y la sucesión de aventuras, que, dentro de cada uno, se desarrolla sin dejar sitio al azar, contradiciendo a Ortega y Gasset cuando escribe: "Tales libros . . . están abiertos a todos los vientos, podían prolongarse indefinidamente por el principio y por el fin, o viceversa, contraerse a veinte páginas". A *Zalacaín el Aventurero* no se le podría quitar un capítulo sin alterar el sentido todo del libro, cuya finalidad interna consiste en prestar al héroe la vida de los mitos, menos real, pero mucho más intensa que la verdadera. (p 264)

En 1972, la profesora Biruté Ciplijauskaité publicó un artículo[6] que demuestra, entre otras cosas, cómo la configuración de la visión barojiana del mundo expresada en la serie *Memorias de un hombre de acción,* resultó en el uso de ciertas técnicas al escribirla. Baroja usó la serie para ejemplificar su actitud hacia el heroísmo. Mi propio artículo, "Structural Consistency and Artistic Economy in *El árbol de la ciencia,*" saldrá en octubre de 1974 en la *Revista de estudios hispánicos.* Mi intención en ese trabajo es demostrar, por medio del análisis de una novela representativa, la consistencia estructural y la economía artística de gran parte de las novelas de Baroja, y precisamente de esas novelas que hoy se consideran las más importantes y las mejores.

Curtis Millner

California State University, Northridge

## Notas

[1] Tomo XXIII, páginas 19-23.

[2] "Two Novels of Baroja: An Illustration of His Technique." *Bulletin of Hispanic Studies,* XL (1963), 151-159.

[3] "Estructura y superestructura en Pío Baroja," *Cuadernos hispanoamericanos,* números 224-225 (agosto-septiembre 1968), 411-436.

[4] "Teoría de la novela en Baroja," *Cuadernos hispanoamericanos,* número 233 (mayo 1969), 355-388.

[5] "*Zalacaín el Aventurero:* estructura simbólica y temática," *Kentucky Romance Quarterly,* XIV (1967), 239-264.

[6] "La visión antiheroica en *Memorias de un hombre de acción,*" *Sin nombre,* II (1972), 21-32.

Dos Autos Excrementales según el Mester de Burguesía sobre el problema de la identidad.

## El Nombre.

Se veía con ese nombre, su nombre, Fernando, ese nombre en gerundio de verbo de primer grupo que lo atormentaba. El nunca podría ser nada más que ese nombre que lo determinaba a un "ando", sin posibilidad alguna de "iendos", de "ados" o de "idos", ese nombre que lo ponía en movimiento al mismo tiempo que lo limitaba a una sola y pobre posibilidad. No tenía siquiera el consuelo de un posible subjuntivo con un "si", un "quizás" o un "tal vez". Y se ensoñaba Carlos, Federicos, Alfonsos, Pedros, y se salía de sí en búsqueda de ese otro nombre que lo vengara y lo redimiera al mismo tiempo. Y él no se quería el Grande, ni el Sabio, ni el Bueno, ni el I, ni el II, ni el III, ni V. Sólo se quería diferente de sí, sin el determinismo monstruoso de un nombre que no había elegido. Y se hacía teoremas gramaticales que hubieran escandalizado al mismo Pitágoras, y en las noches se repetía: a Fernando, ante Fernando, bajo Fernando, cabe Fernando, con Fernando, contra Fernando, de Fernando, desde Fernando, en Fernando, entre Fernando, hacia Fernando, hasta Fernando, para Fernando, por Fernando, según Fernando, sin Fernando, so Fernando, sobre Fernando, tras Fernando . . . y siempre Fernando y tan Fernando en la divagación de su ensueño en movimiento.

## El Sobrenombre.

El Flaco y el Flaco eran muy amigos. Claro que el Flaco siempre trataba de imitar al Flaco y hasta yo traté de imitarlo en una época. Es decir, el Flaco quería ser igual que el Flaco pero diferente al mismo tiempo, lo cual le causaba grandes problemas. Y al Flaco le gustaba muchísimo que lo imitaran porque así le crecía ese ego gigantesco que tenía. Dicen que después cambió. No lo sé. El Flaco y el Flaco fueron a la misma escuela, el Flaco se metió a jugar al fútbol para los azules y al poco tiempo el Flaco hizo lo mismo sólo que a jugar al basquet. El casi era lo que siempre salvaba la identidad de un Flaco y del otro Flaco. El Flaco se metió en el Nocturno y el Flaco también. En fin, que el Flaco y el Flaco eran como similares por fuera. Claro que por dentro era otro gallo el que cantaba. Yo conocí al Flaco al mismo tiempo que al Flaco porque siempre andaban juntos. Me dijeron que el Flaco era la mano derecha del Flaco, claro es que el Flaco no necesitaba mano derecha ni izquierda. Se bastaba solo. Un día, cuando el Flaco ya se había metido con los metalúrgicos, el Flaco se enojó y me dijo, con un increíble gesto de desprendimiento: "que se vaya todo al carajo, yo me quedo jugando para los azules, y ustedes se las arreglan." Hoy pienso que no es así, quizá el Flaco pudiera haberlo hecho en otro lugar, en otra época. Hoy no. El Flaco es un líder y como todo líder vive para y por la gente que lo sigue. Se realiza a través de sus seguidores y ellos a través de él. Necesita de ellos y ellos de él. El asunto es que el Flaco y el Flaco eran carne y uña. Pero claro, todo era más complicado que ésto y mucho más sutil. Finalmente, el Flaco terminó quitándole la mina al Flaco, y el Flaco terminó casándose con la antigua mina del Flaco. Yo también estuve medio encamotado con una de las novias del Flaco. Al final, cuando el Flaco tuvo que mudarse debido a asuntos del sindicato, el Flaco lo siguió, y los cuatro terminaron viviendo en la misma casa. Se corrían rumores que en esa casa pasaban cosas medio raras. Pero yo no lo creo, porque el Flaco y el Flaco eran muy amigos.

Herrera Román

## Solo

en este mundo
nunca
se puede evitar
ese dolor
de estar solo
muy solo
como en un desierto
enorme
como el Sahara
ardiente
con los ojos del alma
secos
y desorbitados
rojas hebras
como de quebradizo
vidrio
redondas y profundas
sombras
en esos ojos
del alma
la lengua del alma
cuelga
cuan larga corbata
añeja
y seca, secas
telarañas
de vida de una
mosca
atrapada esperando
su verdugo
quejidos del alma
alaridos
punzante soledad
sediento
ardiente arena
quema
polvo de vidrio
lija
con el seco viento
juega
con los ojos secos
juega
entre los intestinos
secas rejas
que de rodillas
ruegan
milenios, milenios
pasan
por una gota de agua
pasan
en este mundo
nunca
se puede evitar
ese dolor
de estar solo
muy solo . . .

Alejandro Nacíf-López

## Das Secas Fontes

Não era.
Eu vi que aquela sombra,
aquela sombra não era,
não era
uma delas. Eu vi
que era mulher, sim,
sim, mulher, sim,
mas não,
não daquelas.

E passando,
vi que mãe não era também,
o filho
não tinha no colo,
no colo,
amamentando,
não tinha no colo
o filho
não tinha também.

Quem sera?
– –Vagabunda qualquer.
Neste mundo ha tanta
– –Maria mendiga– –
há tanta neste mundo,
coitada,
não pode mais;
acaba quebrando o peito,
vai quebrar êsse peito;
não presta já,
ela não presta.

Isso foi ha tempo,
muito tempo,
já faz tanto tempo que passou.
Foi ainda esta noite,
mas tempos, mundos atras.
Não a vi,
ninguem a vê,
a encontrarão depois.
Das secas fontes
verte a rubra lágrima sòzinha.
E, perguntei,
por quê?
Compreendi
que é difícil ver desta altura.

Frederick G. Williams

## El Teatro de Rodolfo Santana

"Vivimos en una época donde lo insólito se mezcla con una realidad violenta que llega a tomar caracteres de ficción. En medio de toda esa situación, es necesario creer en un teatro que se apoye en la ciencia, en la historia, en esa violencia cruda e irreal, que dé como resultado un teatro de confluencia política y poética." Rodolfo Santana.

Rodolfo Santana irrumpe en el panorama teatral venezolano con *La muerte de Alfredo Gris* (1968), obra ganadora del sexto concurso de teatro de la Universidad del Zulia. Hoy en día, con una veintena de obras publicadas y algunos premios de consideración a su haber, el joven escritor es uno de los dramaturgos más promisorios de América Latina.

Desentrañar las contradicciones que el hombre contemporáneo confronta consigo mismo y con el medio operante es la problemática fundamental de su dramaturgia. La aniquilación del individuo por fuerzas externas, el cuestionamiento de la fe y el sexo son las coordenadas que, con mayor o menor intensificación, se proyectan a lo largo de su obra.

Su producción presenta tres etapas muy marcadas. En su etapa exploratoria se manifiesta una preocupación metafísica y una predilección por temas de ciencia-ficción (*La ordenación*, 1963; *Los hijos del Iris*, 1964; *Algunos en el islote*, 1965). Las obras de su segunda etapa – de impacto artaudiano, casi visceral- exploran el contexto social inmediato. Recurriendo a un lenguaje fuerte y a rituales de violencia y crueldad, el autor se propone lograr "las tomas de conciencia y las posiciones definitivas que nos son tan decisivas para lograr un humanismo que conforme, que contribuya en poco o en mucho a esa mutación que se quiere lograr en la promoción de un hombre nuevo." A esta etapa pertenecen *El sitio** (1967), *La muerte de Alfredo Gris* (1968), *Los criminales* (1969), *Las camas* (1969), entre otras. Por último, en su época actual, hay un afán de interpretar la realidad latinoamericana. *Barbarroja* (1970), ganadora del Primer Premio Nacional de Teatro, *Babel* (1971) y *Tarántula* (1972), reflejan un cuestionamiento sostenido, resultado directo de una reflexión concienzuda sobre las causas socio-históricas que determinan la situación presente del hombre latinoamericano.

Revalorando mitos y vislumbrando trasfondos, Rodolfo Santana presenta en sus obras "mundos inéditos" de rica fantasía en los que, brechtianamente, se proyecta la realidad cotidiana transformada en "verdadera realidad."

Susana D. Castillo

---

*Dirigida por el propio autor esta pieza recibió el Premio "Juana Sujo" como la mejor obra puesta en escena (1969).

Crónica de los primeros sucesos dignos de meditación ocurridos en Etemenanky, torre de pisos de Ur, posteriormente llamada Babel.

*Personajes que tomaron parte en ella:*

ARTUK: Apodado "El Laborioso". Jefe de Cuadrilla de Cargadores de Piedra en Etemenanky y uno de los últimos hombres nacidos en las grandes balsas formadas sobre las aguas del diluvio. Para el momento de los hechos relatados, (que constituyen el final de su vida), era un hombre maduro de complexión robusta.

BUBU: Custodia de quien es tomada esta crónica. Por supuesto que se tratará de una mujer sumamente apetecible e inteligente.

EL-ZOR: Jefe de albañiles de Etemenanky. Robusto, soberbio y cruel. Amigo de jugar con el látigo. (Amistad que le costó la vida y que debe enseñarnos que los azotes, tarde o temprano, también dañan la salud de quien los dá.)

NABUCODONOSOR: Hijo de Nabopolasar. Hijo de mujer de dudosa reputación. Puede considerarse como el primer sedimento de la jerarquía más alta. Es un tanto suave. Habituado al descanso y a la impartición de órdenes.

NABOPOLASAR: Patriarca del pueblo. Elevado sobre otros hombres, mediante artimañas que se relatan en esta crónica. Ambicioso. Asesino. (¡Que los peces eternos, devoren su alma!). Fuerte.

OGDO: Primer Sacerdote de Marduck. Gordo y holgazán. A su podrida existencia, se debieron gran parte de los acontecimientes aquí relatados.

NEWROD: Primer Patriarca de los hombres, luego del abandono de las balsas, cuando éstas se asentaron sobre la tierra, al retirarse las aguas. Barba grande, gestos decididos y voz tan poderosa como su cuerpo.

SEZGO: Cargador de piedras, bajo la dirección de Artuk.

POZGO: Lo mismo que Sezgo, pero más habituado a embriagarse con las bebidas demoníacas preparadas por la vieja Zulena, a base de raíces extraídas de las ciénagas.

CANIN: Hermano de Nabopolasar.

INVENTOR I: Anciano de gran sabiduría, en poder de hombres con gran malicia.

INVENTOR II: Exactamente igual al anterior.

SACERDOTES, CARGADORES, SERVIDORES Y HOMBRES ARMADOS DE ARCO Y LANZA.

Las acciones se desarrollaron en el extremo norte de Etemenanky. Este sector de la torre, bajo las órdenes de Artuk "El Laborioso", era el más avanzado dentro de los procesos de construcción. Bloques de piedra de diferente tamaño, estaban esparcidos en muchos metros a la redonda, especialmente cerca de los muros fenomenales del primer piso, de color ocre dedicado al sol, al cual se ascendía por un juego de rampas y escaleras. Para el momento, existían tres andamios que eran utilizados por los talladores de piedra para esculpir sobre las paredes los actos y palabras, considerados dignos de ser observados por los hombres através de los milenios.

Atmósfera megalítica. Un poder terrible y aún no definido, emana de las piedras obscuras.

Para más detalles, pueden estudiarse los bajorrelieves y testimonios de las primeras culturas siríacas.

Todos los personajes visten trajes hechos a base de piel, existiendo deferencias visibles entre uno y otro, en relación a su jerarquía.

ARTUK MARCA UN CIRCULO ROJO EN UNO DE LOS BLOQUES.

BUBU – (OCULTA EN LOS ANDAMIOS) ¡Artuk!

PAUSA CORTA. ARTUK SE ALERTA.

BUBU – ¡Artuk!

ARTUK – ¡Peces!

BUBU – ¿Eres tú Artuk El Laborioso?

ARTUK – ¿Quién está allá arriba?

BUBU – ¡Marduck. Vengo a buscarte para lanzar tu cuerpo a las ciénagas!

ARTUK – (RIE) Sin duda logras alterar mucho tu voz. Además, cuando resuena entre las escalinatas y bases de Etemenanky, toma un aliento impresionante, pero no logras engañarme. Eres Bubu con toda su corte de danzas e historias.

SURGE BUBU

BUBU – (RIE) ¡Creíste que Marduck venía por tí!

ARTUK – ¿Qué haces allá arriba?

BUBU – Te juego una broma, corriendo el riesgo de partirme las nalgas.

ARTUK – Con cuidado entonces. Me dolería mucho, si sufrieras algún daño. Baja por la rampa izquierda, es la más segura.

BUBU – ¡Gracias!

(BUBU DESCIENDE)

ARTUK – Te hacía en Ur. Antes de venir aquí tropecó con El-Zor, que te buscaba como una prenda preciosa. Tenía los ojos enrojecidos y el cuero que cubría su vientre estaba levan-

tado como por una palanca en pleno esfuerzo. Es evidente que quiere jugar entre tus muslos. ¿Por qué no estás con él?

(BUBU DESCIENDE POR UNA DE LAS RAMPAS)

BUBU – El-Zor me dió parte de su comida y dos trozos de cobre. El cree que eso es suficiente para que dance frente a él toda la noche, laborioso Artuk, pero no es así. Preferí venir a Etemenanky a jugarte una broma.

ARTUK – Soy aburrido, Bubu; no visto las pieles de El-Zor ni su arrogancia.

BUBU – ¡A los peces las pieles! (Se acerca a Artuk) ¿Que haces?

ARTUK – Señalo los bloques que serán movidos mañana. Eso ahorra tiempo y discusiones inútiles. Los cargadores aprovechan cualquier pretexto para tender sus barrigas al sol y hay que tener todo marcado y preciso para que eso no ocurra.

BUBU– Por lo que veo eres astuto además de laborioso.

PAUSA CORTA. ARTUK TRABAJA.

ARTUK – ¿Por qué no te marchas a Ur?

BUBU – ¿Te molesto?

ARTUK – No. Yo soy quien lo está por no poder ofrecerte nada. En la ciudad, en cambio, todos te agradecerán, así sea con pequeñas ofrendas, el que dances alrededor del fuego o cuentes alguna historia.

BUBU – Estoy cansada. Es justo que descanse de tiempo en tiempo pasándola sola o con hombres que me agraden . . . Tú, por ejemplo.

ARTUK – (TOMA A BUBU DE LA MANO) No agrego más nada. Soy afortunado.

BUBU – Y rápido. (LE ACARICIA LA MANO) Tenemos toda la noche y puedes hacer de ella una caricia lenta. Un estremecimiento que termine al despuntar el sol ¿Qué opinas?

ARTUK – Sería el más bestia de los hombres si no estuviera de acuerdo.

APARECE EL-ZOR.

EL-ZOR – No te conocía la capacidad para el engaño, jefe de cuadrilla Artuk.

ARTUK – ¡El-Zor!

EL-ZOR – El mismo. De ahora en adelante te llamaré "El Mentiroso" en vez de Laborioso.

ARTUK – ¿Lo dices por ella?

EL-ZOR – Es lo de menos ahora. Lo importante es la burla que de mí hiciste allá abajo.

ARTUK – Nunca me he burlado de nadie, El-Zor.

BUBU – ¿Me buscabas? Vine a Etemenanky . . .

EL-ZOR – ¡Cállate, danzarina llena de escamas. Narradora de las ciénagas! . . . (A ARTUK) ¿Crees que mi posición es un bloque que puedes patear? ¿Un recipiente lleno de asfalto que puedes derramar en el polvo?

ARTUK – Cuando te dije desconocer el paradero de Bubu no mentía.

EL-ZOR – ¿Crees que soy un hombre de las colinas? ¡Por Marduck! (AZOTA EL AIRE CON EL LATIGO) Mañana los cargadores se reíran de tu espalda negra.

ARTUK – Cálmate. En ningún momento he pretendido a esta mujer.

EL-ZOR – Lo creo. Llego un poco más tarde y te encuentro encima de ella ¿Qué hubieras dicho entonces? ¡Eh! ¿Y esta mujer debajo de mí de dónde salió? ¿Podrías decírmelo El-Zor?

ARTUK – ¿Quieres que baje a Ur y te deje en su compañía? Para mí no me resulta grave pues nada me ata a ella. Ustedes decidirán sus problemas. Tan sólo permite que marque varios trozos de piedra que mañana deberán ser elevados a los planos superiores de la torre y luego bajaré a mi cabaña.

EL-ZOR – Tu calma me aturde. ¡Jamás he visto pez igual!

BUBU – Artuk no miente, El-Zor. Fuí yo quien vino a Etemenanky a bromear con él. Pretendí.

EL-ZOR – ¿Y desde cuándo pretendes tú a los hombres? Por lo general son ellos los que andan tras de ti como perros. Artuk, el mentiroso, no creo que sea diferente.

ARTUK – Mide tus palabras El-Zor. Debes creer en las mías.

EL-ZOR – ¡Las creeré cuando aulles!

EL-ZOR SUELTA EL ARCO Y LANZA UN AZOTE RAPIDO SOBRE ARTUK QUE CAE AL SUELO.

EL-ZOR – ¡Así! El ser jefe de cuadrilla no te da el derecho de pisar las huellas de El-Zor, Director de Albañiles de Etemenanky, quien está muy por encima de tí.

BUBU – ¡El no ha mentido!

EL-ZOR – ¡Calla, gata, luego escucharé tus chillidos!

EL-ZOR FUSTIGA DE NUEVO EL CUERPO DE ARTUK QUIEN, TRAS GEMIR, SE INCORPORA Y TOMA UNA ESTACA AFILADA DE LAS VARIAS QUE SE HALLAN CERCA DE LOS ANDAMIOS.

EL-ZOR – ¿Qué haces reptil? ¿Te atreves a enfrentarme?

ARTUK – Elimina los azotes.

EL-ZOR – Nunca, y menos ahora que has armado tu mano.

ARTUK – Me duele El-Zor. ¿Alguna vez te han azotado?

EL-ZOR – ¡Nunca!

ARTUK – Tu eres la primera persona que lo hace conmigo y siento tal ira que podría disolver uno de estos grandes bloques con mis puños.

EL-ZOR – Mi rabia es mayor, ladrón de mujeres.

ARTUK – Abandona tu propósito.

EL-ZOR – ¡Jamás!

ARTUK – ¿Has olvidado que conduzco una cuadrilla de cargadores?

EL-ZOR – Yo tengo juicio sobre centenares de albañiles.

EL-ZOR BUSCA EL COMBATE Y ARTUK LO REHUYE.

ARTUK – En mi sector de la torre los trabajos son los más adelantados. Tengo los mejores talladores de piedra bajo mi mando y cada uno de mis hombres, al despuntar el sol, sabe qué piedra cargará. Eso se llama eficiencia según Nabucodonosor, quien me abrió sus brazos para felicitarme hace dos puestas de sol. Pareces ignorar todo eso y esta noche llegas aquí persistiendo sobre mi como un abejorro, sin prestar atención a mis palabras e intentando herirme impunemente bajo la protección de tu rango.

EL-ZOR – Hablas demasiado. Camina y acuéstate frente a mis pies para patearte. ¡Vamos, imita a los perros vagabundos de Ur y lame mis manos!

ARTUK – No lo haré.

EL-ZOR – Mañana estarás muerto. Prometo que tu cuerpo vivo sera hundido en la tierra al lado de una columna. (SONRIE) Al menos puedes considerarte afortunado. Formarás parte de la torre, y como ella, vivirás através de las edades.

EL-ZOR AZOTA EL PISO.

ARTUK – Protestaré ante Nabucodonosor y quizás seas tú el sacrificado.

EL-ZOR – (RIE) Todos hablarán sobre lo negro que estará tu cuerpo mañana en las ceremonias. "Es el miedo" dirán tus cargadores riéndose a carcajadas.

EL-ZOR ACOMETE A ARTUK QUE LO ESQUIVA.

ARTUK – ¡Soy un hombre de balsa, El-Zor, no cualquiera!

EL-ZOR – ¿Hombre de balsa? . . . ¡Me orino sobre tu nombre!

ATACA A ARTUK. ESTE LO AGUARDA Y LE CLAVA LA ESTACA EN EL CUERPO. EL-ZOR CAE LENTAMENTE, CON MIRADA DE ASOMBRO. ARTUK LO CONTEMPLA Y LUEGO CAMINA A LA DERECHA Y SE SIENTA SOBRE UNO DE LOS BLOQUES. BUBU SE ACERCA A EL-ZOR. PAUSA.

BUBU – ¿Sueñas?

ARTUK – Estoy despierto.

BUBU – Ya yo estaría tan lejos que ni notaría los fuegos de Ur al girar el rostro . . . (PAUSA) ¿Qué esperas? ¿Que El-Zor se levante sacudiéndose el polvo y se marche como si nada hubiera ocurrido?

ARTUK – Está muerto.

BUBU – Eso ni dudarlo. El es quien está tomando un color negro.

ARTUK – No quise hacerlo.

BUBU – Esa es una respuesta tonta. Te pareces a los ingenuos que oraban a los dioses en los principios de las grandes lluvias "Ellos la quitarán" – cantaban, chapoteando con el agua hasta las rodillas. Sólo cuando se ahogaban tuvieron tiempo de maldecir su estupidez y a los dioses. Tu comportamiento es similar. Te asfixias y me dices que realmente no quieres asfixiarte.

PAUSA.

ARTUK – Presentía que algo así me ocurriría ¿Qué culpa tengo de tomarlo con calma? Lo que no entiendo es . . . Bien, hay varias interrogantes.

BUBU – ¿Cuáles?

ARTUK – No sé . . . Lo cierto es que lo ocurrido era esperado por mí.

BUBU – Mientes, todo comenzó por mí.

ARTUK – Tienes razón, pero no eres la culpable sino la excusa de un cierto destino.

BUBU – ¡Orines apestosos, tú hablándome a mí de suertes y destinos!

ARTUK – No veo que los orines tengan algo que ver en el asunto.

BUBU – Me refiero a mi estrella, es negra y me guía, sin saberlo yo, a los lugares donde se arman las trifulcas.

ARTUK – Puede ser, pero no es el hilo de tu vida el que se conmueve ahora.

BUBU – ¡Es el tuyo, y por Marduck que se mueve más que mis caderas! Eres el primero que mata a un ejemplar de la jerarquía superior. Creo que si no huyes mañana será un día incómodo para tus miembros, perdidos en diferentes andamios de la torre.

ARTUK – No pienso huir.

BUBU – ¿Qué harás?

ARTUK – Quedarme aquí sentado. Leeré

los bajorrelieves, me rascaré la barriga y esperaré.

BUBU – Desvarías.

ARTUK – Menos que tú vendiéndote por tres tortas de pan a cualquiera.

BUBU – ¡Son los tiempos!

ARTUK – ¡A ellos me refiero! . . . En algún momento te dijiste: "Cederé mis canciones, historias y cuerpo a quien me procure una manta, bebida y comida caliente" y eso te ha servido de maravillas, a pesar de que enviaste al agua de las ciénagas a todos los preceptos que hacían de tu vida la más brillante sobre la tierra.

BUBU – ¡No puedo danzar si tengo hambre!

ARTUK – Yo no te reclamo nada. Simplemente te recuerdo que un tiempo diferente hizo que variaras. Hoy; a mí me ha ocurrido lo que aguardaba desde hace mucho, pero no por haber cambiado como tú sino por no hacerlo. No puede vivir un pájaro en el agua aunque pretenda ser un detestable pez y yo, Artuk, pez aparente, intuía que en algún momento sacaría a relucir mis plumas. Allí están, sobre el cadáver de El-Zor.

RISAS. ENTRAN SEZGO Y POZGO.

SEZGO – (DISTINGUE A LA PAREJA) ¡Pero mira, mira, mira, amigo Pozgo!

POZGO – ¡Unjujú! . . . Es el diligente Artuk. ¡A caminar, rocas! Ocupen su lugar en Etemenanky. ¡Apresúrense, ya cae el sol y no puede admitirse la pereza!

RISAS.

SEZGO – Mañana él dirá . . . "Pasé toda la noche cerca de los andamios de la torre" . . .

POZGO – ¡Siii! . . . Y todos repetirán . . . " ¡Qué gran trabajador. Nunca un jefe de cuadrilla hará las cosas mejor que él! "

POZGO – (CEREMONIOSO) Hasta su mierda la arroja en la argamasa para que no se pierda inútilmente sobre la tierra. (RIEN) Pero lo que nunca dirá es que con él se hallaba una mujer.

POZGO – ¿Mujer? ¿Has dicho mujer? (MIRA INDIGNADO A SU COMPAÑERO) Más admisible es un monstruo marino comiéndose las nubes para orinar lluvia que nuestro jefe al lado de una mujer.

SEZGO – Cierto, él no sabe qué raro ser es ése. Prefiere besar el granito ¿Mujer? ¡Ja!

POZGO – ¿Artuk malgastando su vitalidad entre unas piernas ricas y abundosas? ¡Jamás!

SEZGO – ¡Antes diez nuevos diluvios!

POZGO – ¡El aire lleno de peces!

SEZGO – (LENTO, CON TODA LA MALA INTENCION) Pero eso es lo que hacías ¿Eh, Artuk? ¿O estás por hacer?

BUBU – ¡Sucios cargadores!

SEZGO – ¡He oído una voz femenina! ¡La he oído!

POZGO – ¡Imposible! . . . (VE A EL-ZOR) ¿Y éste que duerme? . . . (SE ACERCA) ¡El-Zor!

SEZGO – ¿El jefe de albañiles?

POZGO – El mismo.

SEZGO – ¡Hummm! Malo para su jerarquía estar arrojado en tierra como si fuera un simple peón de carretillas ¿Qué le ocurre?

POZGO – También a él le gustan las bebidas fuertes que prepara la vieja cochina de Zulema! (RIE)

SEZGO – Nos exigen reverencia para la jerarquía y mira con lo que nos sorprenden.

POZGO – Nadie respeta a quien come polvo ¿Lo haces tú?

SEZGO – Yo no . . . Su rostro está crispado, camarada Pozgo. (SE ACERCA MAS A EL-ZOR) Y negro . . .

POZGO – Como el asfalto.

SEZGO – Como su aliento y su alma. Y las pieles manchadas de . . . ¡Sangre!

POZGO – ¡Diluvio!

SEZGO – ¡Me orino en todo!

POZGO – El tipo está bien muerto. (SE ACERCA A ARTUK) Es terrible lo que ha acurrido con El-Zor ¿Cómo pudo matarse de tal forma?

SEZGO – Hubiera sido preferible que se arrojara desde lo alto de la torre después de notificar a toda Ur. Nos habría ofrecido un espectáculo inolvidable.

POZGO – ¡Bah, no se podía esperar generosidad de un tipo como El-Zor! (A ARTUK) Cuenta cómo lo hizo. (RIE) La que van a gozar los albañiles cuando lo sepan. Lo gritaré en las tiendas y en pocos minutos toda la ciudad lo sabrá.

ARTUK – Yo le dí muerte.

PAUSA CORTA.

POZGO – ¿Qué?

SEZGO – Te burlas de nosotros, Artuk. Un simple jefe de cuadrilla no puede matar a El-Zor ¿Adónde iríamos a parar si tal lío fuera cierto?

ARTUK – (A BUBU) Díles tú. (PAUSA CORTA) ¡Vamos!

BUBU – El-Zor azotó a Artuk y él lo mató.

POZGO – No creo.

ARTUK – (UN TANTO VIOLENTO) ¡Soy un hombre de balsa, Pozgo! ¿Sabes lo

que eso significa? Fuí amamantado sobre las aguas del diluvio y crecí con la idea de ser un hombre igual a todos los hombres. Al crecer dí el esfuerzo de mis brazos sin esperar ninguna recompensa y los que me rodeaban hacían lo mismo, sin tratar de colocar los pies sobre las nucas de los otros.

POZGO – Fueron jornadas difíciles aquellas.

ARTUK – Las actuales lo son más ¿Quién otorgó a El-Zor el derecho de azotarme?

POZGO – La jerarquía creada por Nabopolasar.

ARTUK – ¿Y qué pez podrido dió a Nabopolasar tal poder?

POZGO – Los dioses.

ARTUK – ¡Me orino en los dioses, los disuelvo y los aplasto!

SEZGO – ¡Estás loco!

ARTUK – ¿Sí?

SEZGO – Loco y muerto.

ARTUK – Es una lástima . . . Traté de cumplir mi función sobre la tierra de la mejor manera posible. Aún sintiendo que todos los vientos eran contrarios enmudecí mi lengua y no hice preguntas.

POZGO – Eres un hombre de ayer o de mañana pero con certeza no perteneces a hoy. Nosotros obedecemos por Nabucodonosor y nuestro destino, pero tú pareces no ver nada a tu alrededor, a no ser una historia que ya fué molida por los acontecimientos, Ur y Etemenanky.

SEZGO – Toma un caballo y márchate.

ARTUK – Permaneceré aquí.

PAUSA.

POZGO – (ENTUSIASMADO) ¡No me parece mala idea!

SEZGO – ¿Qué dices?

POZGO – Si huye se marca como culpable. Si permanece donde está nunca diremos lo ocurrido y El-Zor, para todos, se habrá procurado la muerte él mismo.

SEZGO – Nunca imaginé que fueras listo, además de holgazán y borracho.

BUBU – ¡Es la gran fórmula!

POZGO – Nunca otras palabras serán tan consoladoras para tí como las mías, Artuk. (COMPLICE) Los cuatro de vez en cuando nos reuniremos y celebraremos la verdad de lo ocurrido con El-Zor.

TODOS RIEN MENOS ARTUK.

SEZGO – ¡Celebremos desde ahora!

POZGO – ¡Claro, tenemos bebida fuerte y una mujer ¿Eh, Bubu?

SEZGO – Para celebrar el acontecimiento no está de más una revolcadita con cada uno.

BUBU – Estoy dispuesta. El primero es Artuk y sospecho que él tomará toda la noche.

BUBU ABRAZA LA ESPALDA DE ARTUK.

ARTUK – Ustedes contarán toda la verdad.

SEZGO – ¿Cómo?

POZGO – ¿Te salvamos el pellejo y te empeñas en agujerearlo?

ARTUK – Deben hacerlo.

BUBU – No te entiendo.

ARTUK – (SE LEVANTA Y CAMINA HASTA EL CUERPO DE EL-ZOR) ¡Es el final, mi final! El punto crítico donde sé que conoceré toda la verdad sobre mí y mis actos y no voy a rechazarlo.

POZGO – ¿Pretendes enseñarnos algo?

ARTUK – Nada. Sólo quiero ver qué ocurre cuando Ur se entere de la muerte de El-Zor. Si huyo, moriré de incertidumbre en los pantanos.

SEZGO – No comprendo.

ARTUK – Yo tampoco, sólo tengo decisiones y presentimientos . . . Vamos, márchense de aquí y cuenten todo. El cadáver junto a vuestra voz será un testimonio irrefutable.

PAUSA.

POZGO – Si es tu deseo lo cumpliremos, laborioso Artuk.

TOMAN EL CADAVER DE EL-ZOR.

SEZGO – Marcharemos primero a las cabañas de los albañiles. Para ellos, esta será una noche feliz.

POZGO – Murmurarán incrédulos tu nombre.

COMIENZAN A SALIR. SEZGO DETIENE LA MARCHA.

SEZGO – Aunque sea inútil te lo repito de nuevo: huye, de lo contrario te destrozarán aquí los perros de Nabucodonosor.

ARTUK – No temo a los hombres, menos a los perros. Ahora lo comprendo después de matar a El-Zor, jefe de albañiles de la gran Etemenanky.

POZGO Y SEZGO SALEN.

ARTUK – (A BUBU) Lárgate tú también. No tengo nada que reprocharte pero te veo y la ira me salta.

BUBU – Lo sé, por eso me quedo. Trataré de reconciliarte conmigo.

PAUSA.

ARTUK – ¿Y? . . . ¿Qué haces allí, viéndome con ojos de pez?

BUBU – Eres raro. Siempre que te

examiné noté en tí una soledad furiosa, pero nunca supuse que pensaras como piensas.

ARTUK – ¿Qué tiene de raro mi pensamiento? Hasta hoy no me he dado cabezazos contra las rocas lo que quiere decir que está muy bien.

BUBU – Sí, lo está.

ARTUK – ¿Podrías bailar o cantar? Necesito aflojar los nervios, no que me los apiñen.

BUBU – No creo que quieras verme bailar, aún así . . .

BUBU SE DISPONE A INICIAR UNA DANZA.

ARTUK – Olvídalo . . . (PAUSA) Dime . . . ¿Tengo razón o no?

PAUSA.

BUBU – No sé.

ARTUK – ¡Bah! ¿Qué eres? ¿Un simple relato frío? Desde niña, a tí y a otras como tú les fueron dados los secretos de nuestros cantos y danzas. Tienes en tu mente la historia anterior a las lluvias y después de ellas. Cada palabra significativa te fue dada a guardar ¿Y eres incapaz de emitir un juicio?

BUBU – No quiero que mañana me cuelguen de los pulgares, para que juegue con el viento en los andamios. Mis maestros también me enseñaron prudencia y en estos tiempos es difícil caminar sin pisar a alguien. Te orinarás sobre mí pero no hablo.

PAUSA

ARTUK – Cuéntame algo, entonces.

PAUSA CORTA.

BUBU – (SE INCORPORA) Tengo que marcharme.

ARTUK – Por fin algo sensato. Hazlo y pronto. El camino a Ur es ancho.

BUBU – Permanecer contigo será correr tu suerte.

ARTUK – ¡Mujer tonta, acaba de marcharte!

PAUSA. BUBU MEDITA.

BUBU – ¿Y por qué habrían de tocarme? Yo no fuí quien mató a El-Zor. Lo más que pueden hacer los armados es preguntarme cómo ocurrió todo ¿No crees?

ARTUK – Es lo justo, pero lo más injusto y probable es que te agarren para cortarte la cabeza, sin hacer ningún tipo de preguntas.

PAUSA CORTA.

BUBU – Quieres asustarme . . . ¿Es eso? . . . (RIE) ¡A mí, que me conozco los vicios de todos! . . . (SE SIENTA EN UNO DE LOS BLOQUES) Me quedo. ¿Qué quieres escuchar de mí?

ARTUK – ¡Todo!

BUBU – Mi vida entera no bastaría.

ARTUK – Lo esencial de todo. Pronto. Quiero recorrer los días pasados, para saber si la muerte de El-Zor fue mi juicio sobre ellos.

BUBU – Pero . . .

ARTUK – ¡Te has quedado y ahora no te dejaré marchar ni callar! Habla, comienza con el descenso de las balsas.

BUBU – ¿El descenso? Tú lo viviste.

ARTUK – Quiero meditar sobre ello en general, no sobre mi vida.

BUBU – Si eso es lo que quieres . . . (PAUSA CORTA) "Y las balsas flotaron sobre las aguas durante largos años. Sobre ellas vivían hombres, mujeres y niños y todos procuraban hacer lo mejor para los otros, porque otra forma de actuar les hubiera costado la vida. Y era todo una gran lluvia sobre el esfuerzo y cuando las balsas se encontraban entre las aguas, unían sus maderos y sus jóvenes, porque el infortunio exigía sangre constante y todos esperaban que algún día las aguas bajaran, para que los hijos poblaran de nuevo la tierra" . . .

ARTUK – (COMO PARA SI) Yo nací en But-Cut. Era la balsa más grande que encalló sobre la tierra. Se tardaba un cuarto de día en recorrerla entera.

BUBU – "Los animales débiles eran arrojados a las aguas, y los hombres, cuando se notaban poseídos por la enfermedad, no dudaban en desaparecer, porque de otro modo, podían contagiar a los demás. Así, cuando las balsas se posaron sobre la tierra, descendieron de ellas, fuertes y sin temor, humanos y bestias, guiados por Newrod, llamado "El Cazador", primer patriarca, quien reunió a los pueblos desperdigados y les hizo ver la importancia de sus suertes.

ARTUK – Newrod . . . El padre de mi padre le conoció bien durante la travesía por las ciénagas, hasta llegar aquí, a Ur, primera ciudad del mundo. Cuando era niño, mi madre me adormecía en las noches frías contándome las hazañas de Newrod. Háblame de él.

BUBU – No tiene objeto.

ARTUK – ¿No? . . . ¿Y por qué?

BUBU – Pronto serán olvidadas.

ARTUK – Me asombras ¿Quién es capaz de hundir a Newrod?

BUBU – El silencio. ¿No has notado la ausencia de su voz, en todo lo que acontece en Ur?

ARTUK – Por supuesto, pero eso se debe a personas como tú, que, teniendo la facultad y la idea, no la propagan prefiriendo contar historias tontas.

BUBU – No es tan simple como crees. Un viejo día, asistí a un banquete de Nabucodonosor junto a otras danzarinas y narradoras, y ocurrieron hechos muy significativos.

ARTUK – ¿Cuáles? (VE FRENTE A SI) ¿Escuchas? Ur comienza a estremecerse y pronto todo se precipitará sobre mí. Habla rápido, no quiero perder el equilibrio.

BUBU – Fue un gran banquete. Nunca pensé que existiera tanto alimento reunido ¡Qué comida! Nos hartamos como para varios días. Era tanto el derroche que jabalíes casi intocados eran lanzados a los perros. Porquería por todos lados, amigo, así era el festín. La gente comía derramando hilos de sudor y se agachaba enseguida, para botar todo y proseguir comiendo . . . ¡Ni los pájaros actúan así, que te lo digo yo!

ATRAS, SOBRE UNO DE LOS ANDAMIOS, APARECE NEWROD. TIENE UN GRUESO BACULO EN UNA DE SUS MANOS. MIRA A TODOS LADOS Y ABRE LA BOCA COMO SI PRONUNCIARA PALABRAS INAUDIBLES.

ARTUK – Es una visión que torturaría el estómago de los hombres de las colinas ¿Qué ocurrió con Newrod?

BUBU – Teníamos la idea de contar esa noche toda la historia del patriarca. Cada una se dedicaría a un episodio, mientras las otras danzaban. Apenas al iniciar, el primer sacerdote de Marduck se acercó a Nabucodonosor y, tras una corta conversación, nos hicieron callar. "¡Canten y bailen, bellas mujeres. Las proezas de Newrod están muy lejos atrás y no tocan nuestros días! " –Nos dijo el propio Nabucodonosor. Luego, el sacerdote nos llamó aparte y nos exigió silencio en todo lo que se refería a Newrod, a quien consideraba una figura negativa, porque predicó la violencia contra los dioses. Para afirmar lo grave de sus palabras, una de nosotras, la primera que habló, fue conducida por hombres armados hacia un destino ignorado. No la hemos visto más y el silencio cubrió nuestras bocas.

ARTUK – Cada día, desde los andamios, veía cómo los hombres se embrutecían más y más, pero nunca imaginé que la ignorancia se pudiera sembrar con el silencio . . . (ABRE LOS BRAZOS) ¡Ur! ¿Qué tramas allá en tus valles? Veo hombres corriendo frente a tus fuegos ¿Qué hacen? . . . ¡Responde, Ur!

NEWROD – ¡Esta es Ur!

BUBU – Los primeros muros sobre la tierra.

ARTUK – ¿Qué dices, Newrod? Sólo veo una gran explanada seca, cubierta de lagartos, rodeada de árboles pequeños y más allá, montañas pedregosas.

NEWROD – No ves más allá de tus narices, culo de pez.

ARTUK – ¿Qué ves tú?

NEWROD – Yo veo una ciudad llamada Ur. ¿Dónde tienen la mirada? Lo único que saben es resoplar como monstruos marinos y les falta el apetito por devorar los milenios que vienen. ¡Esta es Ur! . . . La construiremos con bellos jardines y sólidas casas de piedra blanca unidas con asfalto. Ea, hombres, desciendan la carga de los lomos y dejende temblar. Al fin tienen un sitio estable donde acostarse con sus mujeres varias veces seguidas.

ARTUK – (BAJO) Las casas no se han levantado y los jardines sólo alegran los sentidos en el hogar de Nabucodonosor . . .

NEWROD – Hombres y mujeres que sólo piensan en procrear chiquillos que orinen. Chiquillos de orinar inagotable. Hemos llegado a Ur y hoy comenzaremos su construcción sin desmayo. Todos son iguales, tienen el mismo lenguaje y apetito diluviano, de forma que nadia tendrá derecho a trabajar menos. La dura subsistencia en las balsas es un juego feliz, comparado con los esfuerzos a desarrollar para que el destino sea un remo en nuestras manos. (PAUSA CORTA)

ARTUK – ¿Cuáles serán los planes, Newrod?

NEWROD – Levantaremos Ur y con ella, nuestra respuesta a los dioses . . . Pueden orinarse sobre ellos si lo desean . . . Así, bien . . . Dioses que por una vez terrible trataron de exterminarnos. Lo que jamás pensaron era que saluaríamos nuestro pellejo y llegaríamos aquí, con brazos anteriormente fueron tan robustos. Aquí, donde elevaremos fuertes muros y nuestros puños al cielo, para advertirles el peligro que corren si se sitúan a nuestro alcance. Si esto último ocurre ¿Qué sorpresas les reservamos?

ARTUK – ¡Romperemos sus narices!

BUBU – Los sumergiremos en asfalto pegajoso y tras cubrirlos de plumas los haremos correr por el desierto!

NEWROD – (OBSERVA A LO ALTO) ¿Ven? Tiemblan. Con las primeras lluvias ellos iniciaron un juego mortal y han terminado sus lances. Ahora nos toca a nosotros y el terror cruza por sus caras. Desde el infortunio máximo nos hemos elevado y somos capaces de cualquier empresa. Eso lo saben los dioses con cara de pez, olorosos a balsa sin limpiar, y sus días no tienen sol desde que nos ven discurrir de nuevo sobre la tierra . . . ¡En el centro de Ur levantaremos una torre que llegue a los cielos, y cuando ellos decidan lanzar su última jugada

levantando las aguas de nuevo . . . que todo el diluvio les entre por el trasero . . . caminaremos a la torre y ella nos dará un seguro refugio, desde el cual podremos mirar, entre danzas y cantos, la extinción de las inmortales proporciones.

(ARTUK RIE)

NEWROD – ¿Cuál es la gracia?

ARTUK – Una muy singular.

NEWROD – ¿Acaso tengo tortugas saltando sobre mi nariz?

ARTUK – Es más extraordinario que éso ¿Conoces a Marduck?

NEWROD – Es un dios con cuerpo de novillo que hoy agoniza ¿Lo ves? Restriega sus cuernos en el polvo y la escasez de ofrendas ha puesto sus costillas al descubierto.

ARTUK – Hoy, Marduck está bien gordo, Newrod . . .

NEWROD – Su piel está podrida en muchas partes y la ausencia de crin lo hace pasto fácil de frío.

ARTUK – ¡Cuelga en efigies de oro, plata y cobre de casi todos los cuellos de los habitantes de Ur!

DECRECE LUZ SOBRE NEWROD MUY LENTAMENTE

NEWROD – ¡Muge ya, poseído por la locura y la cabeza destrozada, gira, para que los dientes rotos devoren un rabo que ya no espanta ni a las moscas!

ARTUK – ¡Pareces no escucharme! ¡Marduck se ha colado en Ur. Tiene sacerdotes, y la sangre de los animales que le son sacrificados diariamente enrarece la atmósfera del valle! ¡Escucha Newrod! . . .

BUBU – Es inútil, Artuk. El patriarca murió y no conoce nuestro presente.

POZGO ENTRA CORRIENDO.

POZGO – ¡Artuk!

ARTUK – ¿Vienen ya por mí, Pozgo?

POZGO – (SONRIE) No sabes lo que has cocinado, amigo. Ni la vieja zulema, mezclando las más misteriosas raíces en sus bebidas, hubiera logrado alegrar tanto a los albañiles, como cuando se enteraron de la muerte de El-Zor . . . ¡Paf! ¡Paf! Comenzaron a gritar alborozados, en esa extraña lengua que inventaron para guardar sus secretos . . . y ¿Sabes algo más?

ARTUK – Respira y continúa.

POZGO – Tomaron a Putku y Utku, jefes de cuadrilla, y los arrojaron al sitio donde todos acostumbran orinar y agacharse para que la tierra beba y coma lo que ellos ya han comido y bebido.

ARTUK – Es un castigo mínimo si se compara con los malos ratos que han provocado.

POZGO – Corrieron de allí apaleados, negros y llenos de moscas verdes. Las voces estremecen Ur y hasta los hombres de las colinas hablan en tonos altos. ¡Claro, siempre de una manera sólo inteligible para los suyos! . . . Vivimos en tiempos duros y estómagos pequeños y la verdad necesita ser cubierta para que no levante los látigos de aquéllos a quienes puede herir.

ARTUK – Son buenas nuevas, Pozgo.

BUBU – Hasta ahora. Lo que viene despide un olor que no me gusta.

ARTUK – (A BUBU) Cierto, pero no creas que olvido a los hombres armados.

POZGO – Yo tampoco, por eso me marcho rápido. Las buenas noticias han sido mi obsequio. Espero que las malas no te estropeen el cuerpo.

ARTUK – ¿Adónde vas?

POZGO – (SALIENDO) ¡A gritar en el lenguaje de los cargadores de piedra que la muerte de El-Zor es una fortuna! ¡Adiós, Artuk, y tú, Bubu, muélelo con tu vientre por si le vienen horas malas! (RIE Y SALE)

PAUSA CORTA.

ARTUK – Presiento que los muros de Etemenanky podrían derrumbarse este día.

BUBU – ¿Porqué?

ARTUK – El viento.

BUBU – Frío. Es extraño pues las noches anteriores han sido calurosas.

ARTUK – Es el viento, brillante, terrible. El mismo que señaló la caída de viejas ciudades. El mismo que susurró la caída de las aguas y conmovió las pieles de Newrod cuando llegó a Ur. Ahora cruza mi rostro . . . (PAUSA CORTA) Háblame de Nabopolasar.

ATRAS, APARECE NABOPOLASAR. CERCA DE EL, OGDO.

NABOPOLASAR – ¿Qué quieres de mí, Ogdo? Todas las jornadas sigues mis pasos y no permites que realice ningún trabajo.

OGDO – No fue hecho para tí el oficio que agota los músculos, Nabopolasar.

NABOPOLASAR – Me humillas ¿Acaso me confundes con una anciana?

OGDO – Entiende: es injusto que, siendo el conductor de los pueblos, para la mayoría de los efectos no tengas ninguna diferencia con el más bruto de los hombres. Vistes las mismas pieles y comes de las ollas generales, y si no fuera por que Newrod te nombró sucesor, muchos dejarían de obedecerte.

NABOPOLASAR – Hablas hiriéndome.

OGDO – Porque es la herida que toco. Ea, distínguete

NABOPOLASAR – ¿No basta con mi báculo?

OGDO – No. Busca tu beneficio. Haz que tu casa sea mayor que las demás. Escoge las mejores pieles para vestirte y exige que todo el oro que cuelga en brazaletes y anillos sea llevado a tus habitaciones. No muevas un solo dedo. Ordena siempre y has que cuando tu voz suene todos tiemblen. Así, todos dirán: él es Nabopolasar, vive en la casa más grande de Ur, viste las mejores pieles y guarda nuestro oro porque él es el conductor.

NABOPOLASAR – Tus palabras describen imposibles, pero me gustan ¿Crees que fácilmente los pueblos aceptaran que ascienda sobre sus cabezas?

OGDO – Buscaremos las formas.

NABOPOLASAR – ¿Dónde?

OGDO – En el sitio en que se encuentren. Lo que logres será tuyo y, posteriormente, de Nabucodonosor, tu hijo. No lo olvides.

NABOPOLASAR – Piensas más ágilmente que nadie, Ogdo. Siempre te tuve desconfianza por que guardas como la cosa más preciosa, cualquier pedazo de oro que llega a tus manos.

OGDO – El oro me gusta.

NABOPOLASAR – ¿Porqué?

OGDO – Tiene un valor su brillo. Las formas que adquiere. Quien lo posee es feliz al contemplarlo.

NABOPOLASAR – Por todo lo que has dicho, mereces la muerte diez veces. Eres ocioso y vil cuando pretendes que robe estimas y derechos que son de todos, pero . . . a pesar de todo, te estimo. Permanece cerca de mi y prosigue . . .

DECRECE LUZ ATRAS.

ARTUK – No puedo creerlo.

BUBU – ¿Crees que miento? Conozco palabras innombrables, Artuk. Gestos que dan la muerte. Señas que conducen a la locura. Secretos que nadie sería capaz de guardar.

ARTUK – (PAUSA CORTA) ¿Por qué me dices todo a mí?

BUBU – Necesitas los días pasados en tu mano. La verdad te dará fuerza frente a los sucesos que se avencinan.

ARTUK – ¿Qué supones?

BUBU – Morirás.

ARTUK – Me cierras todos los caminos.

BUBU – A medida que describa ciertos hechos, la poca confianza que te queda también será mutilada.

SE ILUMINA FORO. NABOPOLASAR, OGDO Y CANIN.

NABOPOLASAR – Esa es mi idea, hermano Canín. Ur crece como antaño las balsas, y los conductores de pueblos, llegado este momento de sedimentación, deben distinguirse como un obsequio a su labor y como forma de diferenciarse del resto de los hombres.

CANIN – No mover una piedra. Ser custodias de los anillos y collares de nuestras mujeres. Apropiarse de las mejores pieles . . .

NABOPOLASAR – Sería una situación más favorable ¿No crees?

CANIN – Sí. (PAUSA) Cambiaría la historia . . . Lo magnífico y terrible de estos días, Nabopolasar, es que ellos son la guía para los milenios que vienen. Hoy es fácil hacer del hombre una piedra de granito capaz de enfrentar el universo. También es posible hacer de él un animal indigno . . . Esto último es lo que ambos pretenden.

(PAUSA CORTA. OGDO Y NABOPOLASAR SE VEN)

NABOPOLASAR – No has entendido nuestra intención.

CANIN – ¡Claro que sí, bellacos! (A NABOPOLASAR) ¿Cómo dejaste nacer en tí tales ideas? ¿No sabes que es costumbre que los hombres enfermos se lancen desnudos al desierto, para morir frente al sol? (VE A OGDO) ¿O fué este pez cochino, como las primeras lluvias, el que te pudrió la cabeza?

NABOPOLASAR – Ogdo es mi amigo.

CANIN – ¡Malditos sean los dos!

NABOPOLASAR – ¡Acaso desvarió? ¿No es equitativo todo cuanto digo?

CANIN – Te orinas sobre la voz de Newrod, cazador y patriarca.

NABOPOLASAR – El habría actuado igual que yo.

CANIN – ¡No! ¡Era de una carne diferente, no corrompida! ¡Ustedes no merecen vivir entre nosotros y pedir a las gentes de Ur, que ambos sean arrojados a las ciénagas!

NABOPOLASAR – No creo que lo hagas.

CANIN – Desde que pensaste ser mejor que yo, dejaste de ser mi hermano. Muere entonces.

OGDO SE ARROJA SOBRE CANIN Y CLAVA UNA ESTACA EN SU PECHO. CANIN CAE.

NABOPOLASAR – ¿Qué has hecho?

CANIN – ¡Gentes! ¡Gentes!

NABOPOLASAR ELEVA SOBRE OGDO

EL GRAN BACULO QUE PERTENECIO A NEWROD.

OGDO – ¡Defiendo tu vida, no la mía!

CANIN – ¡Escuchen! . . . ¡Alguno! . . . Que lo que ahora ocurre sea un ejemplo para los siglos que vienen . . .

NABOPOLASAR – Hermano . . .

OGDO – ¡Sus gritos pronto serán advertidos!

CANIN – ¡Tómenlos a ambos y húndanlos vivos en la tierra!

OGDO – ¡Vienen!

CANIN – ¡Así, a través de las edades, los que actúen de una manera similar, no tendrán escapatoria . . .

NABOPOLASAR DEJA DE AMENAZAR A OGDO Y DESCARGA REPETIDOS GOLPES DE BACULO SOBRE CANIN. PAUSA.

NABOPOLASAR – ¿Y ahora? ¿Qué fatalidad nos toca?

OGDO – Esta noche ocultaremos su cadáver.

NABOPOLASAR – ¿Y luego?

OGDO – Canín es afortunado . . . (PAUSA CORTA) Marduck vino a la tierra para tratar con él y conducirlo posteriormente a sus mansiones eternas.

NABOPOLASAR – Marduck es un dios, como tantos otros que algún día desterraremos de nuestra memoria ¿Por qué lo nombras?

OGDO – En la alianza con los dioses estará nuestro poder.

PAUSA CORTA

NABOPOLASAR – Tengo terror a este báculo. Vibra en mi mano, como si la fuerza de Newrod quisiera enroscarlo en mi cuello. Fue un hecho negro el matar a mi hermano, pero un acto aun más profundamente siniestro, será traer a los dioses sobre Ur.

OGDO – No te dejes engañar por las apariencias, pues son muchos los hombres que al escuchar el ruido de la lluvia, invocan silenciosamente, pidiendo gracia para sus vidas.

NABOPOLASAR – Cierto, aun quedan vestigios, pero es mayor el número de personas que creen sólo en ellos y están dispuestos a escupir el rostro de los dioses si éstos aparecen.

OGDO – Es dura tal existencia. ¿Por qué no reconciliar a hombres e inmortales? Dí al pueblo que Canín se sacrificó, para que de nuevo la mano de los dioses le dé sombra al hombre en sus actos sobre la tierra. Pronuncia el nombre de Marduck y señala Etemenanky, la torre de pisos, como el centro del mundo donde se celebrará durante milenios el pacto poderoso. Dí así. Yo afirmaré tus palabras y veremos qué ocurre.

DECRECE LUZ.

ARTUK – ¡Peces!

BUBU – Todo resultó como ellos esperaban. A decir verdad, me asusta la facilidad con que abrieron el camino a la desgracia. Parecería que el destino del hombre era ése y no otro.

ARTUK – (RIE) Nos hemos convertido en ovejas, bajo la sombra de un dios nacido del apetito por las ofrendas ¡Asombroso! (RECELOSO) ¿O sólo son mentiras para engañarme? ¿Eh? . . . ¿Por qué no cuentas todo?

BUBU – No me creerían. Tú, incluso, dudas. Nabucodonosor no sabe nada del asesinato de Canín. Los sacerdotes de Marduck nunca se enteraron de la ambición de Ogdo ¿Ves? Los años han pasado y el mal camina libremente por las calles de Ur. Es más, tiene el cetro y los altares. Los hombres se han colocado unos sobre otros y Marduck sobre todos ellos.

ARTUK – ¡Grita! ¡Recuerda a Newrod y la gran diferencia entre lo que él predecía y lo que ahora ocurre! ¡Incita a derrumbar los altares de Marduck!

BUBU – Me descuartizarían por intentar romper la unión entre dioses y hombres.

ARTUK – ¡No existe tal unión!

BUBU – Está la riqueza de Nabucodonosor y de los sacerdotes, y también la miseria de aquellos que, aparte del diálogo con Marduck, nada tienen.

PAUSA. ARTUK CAMINA Y OBSERVA LOS ANDAMIOS Y BLOQUES.

ARTUK – Mis fuerzas y mi aliento impregnan esta inmensa torre. (TRATA DE ABARCAR LOS ANDAMIOS Y FORMAS DE ETEMENANKY) Ella es el nuevo diluvio sobre la tierra y hace que los hombres labren un monumento a su destrucción. ¿De qué valen sus siete pisos de color diferente, tratando cada uno de conjugarse a un planeta? . . . Nada. (PAUSA CORTA) Etemenanky, tus escaleras triples ofrecen sin duda la oportunidad de abarcar desde lo alto los gestos de los pueblos al destrozarse enter sí (PAUSA CORTA. OBSERVA HACIA ADELANTE) Los fuegos se mezclan en Ur.

BUBU – (SE ACERCA A ARTUK Y MIRA) Cientos de antorchas son arrojadas a lo alto.

ARTUK – Cualquiera diría que muchas doncellas son desposadas esta noche.

PAUSA CORTA.

BUBU – Un grito.

ARTUK – La última razón de alguien que muere. Los armados también participan, entonces. Vamos, prosigue hablando mientras puedas.

BUBU ELEVA LOS BRAZOS Y HACE SONAR LOS ADORNOS DE SUS MANOS Y PIES. ASCIENDE LUZ ATRAS. SE DISTINGUE A NABUCODONOSOR RECLINADO, ESTUDIANDO LOS MOVIMIENTOS DE BUBU.

BUBU – Yo bailaba en la casa de Nabucodonosor en una tarde caliente y pesada . . .

ENTRAN LOS DOS INVENTORES SEGUIDOS DE SERVIDORES QUE CARGAN UNA RUEDA Y UN ARCO CON SU CARCAJ LLENO DE FLECHAS.

BUBU – En esos momentos llegaron los inventores con su júbilo y sus extraños objetos.

NABUCODONOSOR – Tarde aburrida ésta, sabios ancianos. Sean bienvenidos y ojalá que sus ocurrencias apaguen un poco el fastidio. Miren, esa es Bubu. Conoce todas las danzas y cantos y le ha sido imposible levantar mi letargo.

INVENTOR 1 – Dentro de poco, el asombro va a suplantar tu modorra, Nabucodonosor.

NABUCODONOSOR – ¿Qué traen?

PAUSA. LOS INVENTORES SE MIRAN Y TRAS SIGNIFICATIVAS MIRADAS EL No. 1 SE ADELANTA.

INVENTOR 1 A tu padre Nabopolasar y a tí hemos entregado los frutos de nuestros días de reflexión. Muchos critican el que no utilicemos nuestras manos para cargar piedras en Etemenanky, sin darse cuenta que a nuestra inmovilidad es que deben la palanca mediante la cual un solo hombre puede cargar lo que veinte no pueden. Hemos ideado, asimismo, formas de cocer los ladrillos para que surjan de los hornos con los colores más variados. Argamasas resistentes y una buena cantidad de otros elementos, han beneficiado la labor de los hombres de Ur. Y todo se debe a nuestro silencio que construye y que es atacado de tan mala forma. Hoy, traemos ante tí dos nuevos objetos que harán de los tiempos anteriores a ellos una época obscura. Temblamos ante las posibilidades de su uso y los hemos traído para que tu razón ordene al respecto.

NABUCODONOSOR – Veamos.

INVENTOR 2 PALMEA. SE ADELANTA UN SERVIDOR PORTANDO LA RUEDA.

INVENTOR 2 – Esta redondez, aplastada y sólida, con un agujero en su centro, la hemos llamado rueda.

NABUCODONOSOR – ¿Rueda? (RIE) Es una palabra graciosa ¿Qué objeto cumple?

INVENTOR 2 – Sirve para llevar al hombre más lejos, sin cansancio, y para cargar piedras enormes sin que sean difícilmente arrastradas.

NABUCODONOSOR – ¿Cómo puede esta cosa cargar piedras? Si es cierto cuanto dices, las construiremos por centenares y ellas harán el trabajo de los hombres.

INVENTOR 2 – Necesita al hombre para moverse. (PALMEA. UNO DE LOS SERVIDORES SALE Y REGRESA ENSEGUIDA ARRASTRANDO UNA PEQUEÑA Y PRIMITIVA CARRETA. PAUSA.)

NABUCODONOSOR – ¡Por Marduck que estoy impresionado! ¡Camina, hombre! ¡Más rápido!

EL SERVIDOR SE TRASLADA POR LA ESCENA.

NABUCODONOSOR – No comprendo del todo. Explíquenme.

INVENTOR 2 – Mi invento tiene tres partes: la primera es esta base (SEÑALA LA PLATAFORMA DE LA CARRETA) donde la carga toda descansa sobre las ruedas. La segunda, es un caballo atado a la primera, y la tercera, un hombre que mediante una simple cuerda sostendrá al caballo. Cuando el hombre quiera tirará del caballo y éste avanzará, haciendo que las ruedas marquen surcos y los objetos pesados sean livianos. Con este hallazgo, Etemenanky podrá ser concluída en la mitad del tiempo previsto.

NABUCODONOSOR – Sin equívoco hay que admitir que Marduck te ha comunicado este portento. No es cosa de humanos sino de dioses.

INVENTOR 2 – Gracias por tus elogios, pero no los agotes. Aguarda la voz de mi colega y entonces cantarás y bailarás de júbilo y sorpresa.

NABUCODONOSOR – Nada podrá ser mejor, pero aun así, dí ¿Qué traes?

INVENTOR 1 TOMA EL ARCO DE MANOS DEL SERVIDOR.

INVENTOR 1 – Estoy seguro, Nabucodonosor, que alguna vez habrás pensado lo conveniente que sería para el hombre correr a la misma velocidad que el antílope y la liebre. Eso le proporcionaría, junto a su juicio, una ventaja considerable para lograr la caza sin mayores inconvenientes. Pero somos débiles, el cansancio nos detiene pronto y muchas veces nuestras lanzas no logran las piezas que calmarían el hambre de los habitantes de Ur. Con mi invento, el problema está solucionado.

NABUCODONOSOR – Si es cierto, tienes en tu mano la facultad de entregar la felicidad. Habla rápido que me consumo por saber.

INVENTOR 1 – Este es un arco (LO MUESTRA) Como ves, está hecho de una pieza de madera endurecida al fuego, cuyas extremidades se hallan unidas por una tira de cuero gruesa y recistente. Al tensar la piesa de madera proyectando la tira del cuero hacia el cuerpo del hombre, se produce en el espacio encerrado una fuerza capaz de alcanzar al antílope más veloz o sobrepasar el vuelo de un ave. (TOMA EL CARCAJ Y EXTRAE UNA FLECHA) Estas son flechas, varillas de madera trabajadas al fuego y colocadas durante un día frente al altar de Marduck. Al apoyar una sobre la tira de cuero, en el momento de tensión, recibe todo el deseo del hombre por vencer la pieza. Se invoca a Marduck tres veces, y cuando la tensión es aflojada, esta insignificante pieza de madera surge con la potencia y el valor de quien ha sostenido el arco, cruzando los espacios a una velocidad portentosa para clavarse, sin ninguna desviación, en el corazón del animal deseado. A todo ésto el cazador no se habrá movido.

NABUCODONOSOR – No entiendo y quizás la acción me ayude a descifrar un poco toda esa confusión de tensión-velocidad-fuego que traen tus palabras ¿Podrías mostrarme un ejemplo?

INVENTOR 1 PALMEA. UNO DE LOS SERVIDORES TOMA EL ARCO Y LO TENSA EN DIRECCION A LATERAL.

INVENTOR 1 – ¿Ves aquel árbol pequeño en el fondo del jardín?

NABUCODONOSOR – Lo veo.

INVENTOR 1 PALMEA DE NUEVO. OTRO SERVIDOR SACA UNA FLECHA DEL CARCAJ Y LA SITUA CONTRA LA TIRA DE CUERO.

SERVIDOR DEL ARCO – ¡Marduck! ¡Marduck! ¡Marduck!

EL SERVIDOR ARRÓJA LA FLECHA Y DEJA CAER EL ARCO. TODOS OBSERVAN A LATERAL. RIEN.

NABUCODONOSOR – Mis ojos se niegan a creerlo. El trozo de madera, como por arte de magia, es ahora una rama más del pequeño árbol. ¿Cómo podré pagarles las maravillas que han traído hoy?

INVENTOR 2 – Sólo pedimos que se reconozca nuestro trabajo como uno más dentro de las actividades de Ur. No queremos ser criticados como seres que se apoyan en el silencio para justificar su afición por la holgazanería.

NABUCODONOSOR – Se hará. Mañana mismo vuestros nombres estarán escritos en un altar de Etemenanky. Yo inclino mi cabeza frente a ustedes ( ¡LO HACE! ) y el resto de los ciudadanos hará lo mismo.

INVENTOR 1 – Gracias, Nabucodonosor.

INVENTOR 2 – Eso nos anima a seguir meditando para lograr el hallazgo de nuevos inventos.

NABUCODONOSOR – Márchense y jáctense de ser los hombres que más han contribuído a elevar Etemenanky. Sin mover una piedra. Díganlo y todos les darán la razón.

LOS INVENTORES SE INCLINAN, LUEGO GIRAN HACIA LA BOCA DEL ESCENARIO, MIRANDO DURANTE UN MOMENTO. INVENTOR 1 SE ADELANTA UN PASO.

INVENTOR 1 – (A UN INVISIBLE AUDITORIO) Ustedes pensarán que este día es excelente para nosotros ¿No es así?

INVENTOR 2 – Nabucodonosor agacha su testa frente a nosotros y mañana se grabarán nuestros nombres en los muros de la torre. Eso es lo exterior. La verdad es que hoy se inicia nuestra humillación . . .

INVENTOR 1 – Nuestras noches sin sueños . . .

INVENTOR 2 – El odio y el vacío.

BUBU – Los venció la malicia, la sinrazón. (DECRECE LUZ. SALEN LOS INVENTORES)

ARTUK – Yo fuí espectador del final, Bubu. Ocurrió en una mañana, en este mismo sitio. Mis hombres vendrían pronto cargados de piedra y asfalto y antes que ellos, caminando apesadumbrados entre los bloques gigantes, ví venir a los inventores.

ENTRAN LOS INVENTORES.

INVENTOR 1 – ¿Es este el sector más elevado de la torre?

ARTUK – Es fácil notarlo ¿No?

INVENTOR 1 – Tienes razón, a simple vista se distingue sobre otras zonas.

INVENTOR 2 – Está bajo las órdenes de Artuk, a quien llaman El Laborioso ¿Eres tú?

ARTUK – Sí.

INVENTOR 2 – Te damos gracias pues harás que nuestro vuelo desde lo alto dure un poco más.

ARTUK – ¿Se van a lanzar?

INVENTOR 1 – No lo quisiéramos así, hijo. Conocemos las excelencias de la contemplación y la vida nos resulta grata.

INVENTOR 2 – Pero debemos hacerlo y

malditas las causas, negras como los peces, que motivan nuestra decisión. Hemos comprendido que causamos más perjuicio viviendo que muriendo, y de mutuo acuerdo decidimos, con toda la rabia del caso, arrojarnos desde lo más alto de esta abominable construcción.

ARTUK – No quisiera retrasarlos, pero me gustaría conocer el motivo que los ha traído a este límite.

LOS INVENTORES SE VEN.

INVENTOR 1 – Es la interpretación que ha dado Nabucodonosor a nuestros inventos.

INVENTOR 2 – Hace muchos días, en el templo, al anunciar nuestras creaciones, dijo: "Etemenanky desfallece por falta de brazos. Con las plataformas que se deslizan sobre la tierra y los arcos que matan a la distancia, marcharemos en contra de otros pueblos, tomaremos su oro y a sus hombres los obligaremos a trabajar en Ur . . . "

INVENTOR 1 – Así, nuestros objetos destinados al beneficio han causado la destrucción de pueblos enteros. Hemos visto cómo entran en Ur las carretas llenas de oro arrastrando seres humanos atados unos a otros y ha sido insoportable. Llevamos tristes días sin levantar el rostro.

INVENTOR 2 – Producto de nuestras creaciones ha sido el nacimiento del armado, nuevo tipo de hombre con ánimo de bestia, cuyo único oficio es el de armar trifulcas y matar, apoyado en la impunidad que le ofrecen los arcos.

INVENTOR 1 – Somos autores de esta nueva raza, digna de todos los diluvios, y el corte de la vida que nos hemos impuesto no llegará a cubrir nunca el castigo que merecemos.

INVENTOR 2 – Cuanto antes exploten nuestras cabezas, mejor.

INVENTOR 1 – Y este es un tiempo propicio puesto que, si retrasamos nuestra decisión, nuevos inventos saldrán de nuestras manos. Descubrimientos benéficos que bajo una torción del pensamiento, serán trastocados en máquinas dispuestas para un mayor y profundo cultivo del mal.

INVENTOR 2 – Nabucodonosor no tendrá la luz eterna que hemos descubierto. Tampoco la fórmula para volar como los pájaros, ni los ejercicios que conducen a la lectura del pensamiento.

INVENTOR 1 – Que se olvide de la esencia de la eterna juventud y de la facultad de caminar através del tiempo y de los espacios, como si éstos fueran caminos simples bordeados de flores. Todo se olvidará junto con nosotros.

ARTUK – Entiendo y me apeno. (PAUSA CORTA) Perdonen que los haya demorado. Allá vienen mis hombres y lo único que me queda es prometerles que, después de estrellados, vuestros cuerpos serán tratados con respeto.

INVENTOR 1 – Gracias, laborioso Artuk.

INVENTOR 2 – ¿Es esta la escalera que conduce a la cúspide?

ARTUK – Sí. Tienen que tener cuidado en el último tramo, es de madera poco sólida y me avergonzaría que se desprendieran antes de llegar.

INVENTOR 1 – Seremos prudentes, Artuk.

INICIAN EL ASCENSO. INVENTOR 2 SE DETIENE Y VE A ARTUK.

INVENTOR 2 – Te digo esto y serán mis últimas voces. No permanezcas impasible ante la deformación, pues el tiempo que te toca vivir es el principio de las cosas, y lo que hoy resulte torcido, será el engendro de un monstruo que mañana tratará de hacer el mundo a su semejanza.

ARTUK – Seguiré tu consejo.

LOS INVENTORES ASCIENDEN LA ESCALA. RUIDO DE VOCES. BUBU MIRA A LATERAL.

BUBU – Los hombres corren levantando el fuego en varios sitios de Ur.

ARTUK – (TRAS MIRAR) Cierto. Y ocurre en lugares no propios de las hogueras. (PAUSA CORTA) ¿Escuchas?

BUBU – Voces.

ARTUK – Galimatías. Cada quien grita sus pensamientos contenidos en esa forma tan particular de los últimos años en Etemenanky. Gritos que sólo son comprensibles para los iniciados.

BUBU – Mardocdock.

ARTUK – ¿Mardocdock?

BUBU – ¿Sabes qué significa?

ARTUK – No. Mis cargadores la pronuncian con frecuencia.

BUBU – Quiere decir: "Piedra de granito sucia como el culo de un pez."

ARTUK – (RIE) Creía que era una expresión de cansancio.

BUBU – Ellos nunca te habrían confesado el sentido. ¿Cómo puede nuestra gran torre ser construída a base de granito sucio como el culo de los peces?

ARTUK – Me engañaban.

BUBU – No. Sólo explotaban. Recuerda que son ellos quienes soportan los riesgos de verse aplastados cuando un bloque es izado por

las rampas.

ARTUK – ¿Porqué recurrir al galimatías? ¿No resulta más sencillo señalar las cosas por su nombre?

BUBU – No en estos días, con los armados recorriendo Ur, tratando de hallar defectos entre los hombres de las últimas jerarquías para clavar sus flechas en ellos. ¿Te has acercado a las cabañas de los hombres de las colinas?

ARTUK – Sí. Me apiado del estado en que viven, pero hay que reconocer que ellos son bastante extraños.

BUBU – ¿Porqué?

ARTUK – Pues . . . Por ser de las colinas. Cuando las grandes lluvias se refugiaron en las montañas altas y no sufrieron las privaciones de las balsas.

BUBU – Es cierto, tuvieron las privaciones de las colinas. Todo es igual ¿Sabes que ellos ya se dirigen a sus hijos en galimatías?

ARTUK – Desconocía tal hecho.

BUBU – Me lo dijo una mujer semejante a mí que vino con ellos en cautiverio, después que Nabucodonosor los arrojó de sus montañas, quemó sus hogares y los ató a las carretas como si fueran bestias. "No es galimatías– me dijo– Creamos una nueva voz que nos permita reconocernos, guardar nuestros secretos y evocar las colinas, sin riesgo de que los armados se ensañen contra nosotros. Si no lo hacemos así, moriremos al pie de Etemenanky sin ningún vínculo fuera de la miseria en que nos mantienen"

ARTUK – ¿Y la tendencia de ese pueblo a la pereza? Sabido es de todos, que aquellos sitios en donde trabajan son los menos adelantados y donde se producen más accidentes.

BUBU – Es una actitud razonada. La torre significa lo atroz para ellos y participan lo menos posible. Se entienden entre sí. Creo que es una situación que encaja a cada grupo de Ur. Incluso los armados tienen sus propias expresiones para iniciar cualquier riña o ataque.

ARTUK – Me resultan tontas las voces que no comprendo.

BUBU – No lo son. Tengo la impresión de que eso se prolongará, Artuk.

ARTUK – (RIE) ¡Peces voladores! ¿Cómo será construída esta inmensa mierda si todo el mundo grita de una forma diferente?

ENTRA POZGO.

ARTUK – ¿Y ese rostro, amigo? ¿Viene un diluvio tras de tí?

POZGO – Nabucodonosor y los armados. Pensé que tu osadía te haría permanecer aquí y vine para alertarte. Márchate, quienes han visto el rostro de Nabucodonosor no te auguran nada bueno.

ARTUK – No soy una liebre, Pozgo.

POZGO – Frente a las flechas todos lo somos. Huye antes de que sea tarde.

ARTUK OBSERVA A BUBU.

BUBU – Te lo estoy aconsejando desde un principio.

PAUSA.

ARTUK – Me quedo.

APARECE UN HOMBRE ARMADO DE ARCO EN LOS PLANOS SUPERIORES. OTRO. VARIOS. POZGO Y BUBU SE MUESTRAN INTRANQUILOS EN CONTRASTE CON ARTUK QUE PERMANECE SERENO. ENTRA NABUCODONOSOR SEGUIDO DE DOS SACERDOTES DE MARDUCK. DOS SERVIDORES CARGAN UN BECERRO DE ORO. LA ENTRADA ES RITUAL, PLENA DE ACTITUDES HIERATICAS COMO LOS BAJORRELIEVES DE LAS CULTURAS SIRIACAS.

NABUCODONOSOR – ¿Eres tú Artuk, El Laborioso?

ARTUK – Sí.

NABUCODONOSOR – ¿Fue a tí a quien entregué mi mano por el gran trabajo desarrollado al frente de su cuadrilla?

ARTUK – Fue hace dos jornadas ¿Tan pronto se te olvidó mi rostro?

NABUCODONOSOR – (SUAVE, SILBANDO LAS PALABRAS CON FURIA) ¡Insensato! Has dado muerte a El-Zor, sabiendo como sabías que era un personaje de mayor jerarquía que la tuya.

ARTUK – Intentó azotarme.

NABUCODONOSOR – Tendría una justificación. Tu pena será mayor entonces. (DOS ARMADOS TOMAN A ARTUK Y LO INMOVILIZAN) ¿Sabes que sacerdotes, jefes y armados han sido revolcados en el polvo de Ur? ¿Qué puedo esperar de tal comportamiento? Mañana vendrán sobre mí, gritándome "¡Pez inmundo!", para luego lanzarme sobre los orines de los perros.

ARTUK – Dí que me suelten.

NABUCODONOSOR HACE UN GESTO Y LOS ARMADOS SE DE APARTAN ARTUK.

NABUCODONOSOR – ¿Qué has hecho para que los hombres de Ur actúen como lo hacen?

ARTUK – Nada.

NABUCODONOSOR – Mientes. Alguna

fuerza particular los ha hecho salir de sus cabañas y gritar y atropellar como lo hacen. Muchos te nombran.

ARTUK – No sé explicar lo que ha ocurrido.

NABUCODONOSOR – (TRAS UNA PAUSA) Forzaré mi inteligencia para crear nuevos elementos que cohesionen más los estratos humanos de Ur . . . (CAMINA) La idea de Marduck y la sumisión a quienes lo representan, será reforzada en cada coyuntura y, entre ellas, colocaremos hombres armados que se encargarán de defenderla. El escarmiento será otra medida inevitable y tu serás el inicio de él. (PAUSA CORTA) Serás sacrificado y los miembros de tu cuerpo, seccionados en el altar de Marduck, serán expuestos en las paredes de la torre, como una señal de advertencia a todos aquellos que piensan levantar su brazo contra hombre o cosa que forme parte del sedimento privilegiado de la tierra.

NABUCODONOSOR HACE UNA SEÑAL AL SACERDOTE

ARTUK – La muerte de El-Zor era más que merecida.

NABUCODONOSOR – Puede ser, pero ahora cosas más importantes están en juego e inevitablemente eres culpable.

SACERDOTE – Acércate al altar.

ARTUK – ¿Eres sucesor de Ogdo?

SACERDOTE – Lo soy. ¿Por qué lo preguntas en este momento?

ARTUK – ¿Y tú, Nabucodonosor? ¿Tu padre fue Nabopolasar?

NABUCODONOSOR – Bien lo sabes.

SACERDOTE – Aproxímate. El golpe será certero, como el utilizado con los bueyes.

ARTUK SE ACERCA AL ALTAR.

ARTUK – Bubu.

BUBU – ¿Qué quieres?

ARTUK – Tengo miedo . . . ¿Qué significa todo esto?

NABUCODONOSOR – ¿Sobre qué te pregunta?

BUBU – Acerca de mis historias. Lo retuve en este lugar hasta que llegaras.

NABUCODONOSOR – Serás premiada.

BUBU – Es el principio de ciertas cosas, como alguna vez te expresaron los inventores. Mañana, lo de hoy estará perdido en el tiempo, pero lo mismo, con un mayor galimatías alrededor de torres mucho más altas que Etemenanky, moverá el polvo de la tierra.

NABUCODONOSOR – (CON RECELO) ¿Construirán torres mayores que Etemenanky? ¿Quién?

BUBU – Tus sucesores, para aumentar tu gloria.

NABUCODONOSOR – Mueves la lengua muy bien. Me convences, pero a los que vienen les costará mucho superar mis proezas.

ARTUK – Bubu, díme mi sentido, el sacerdote espera.

BUBU – No tienes ninguno, culo de pez. Conoces la verdad de mis historias y estás ahora frente a Marduck sin nadie que te sostenga. Mañana veré tus muslos colgados de un andamio y no recordaré que esta noche me hubiera gustado jugar con ellos.

ARTUK TOMA EL IDOLO DE MARDUCK Y LO ARROJA CONTRA EL SUELO. SE ENCIMA SOBRE NABUCODONOSOR Y LO AFERRA POR EL CUELLO. LARGA PAUSA EN ESTE MOMENTO, COMO SI EL TIEMPO SE HUBIERA DETENIDO. LUEGO, EL SACERDOTE INTERVIENE Y CLAVA UN PUÑAL EN ARTUK QUE CAE LENTAMENTE. BUBU SE INCLINA CERCA DE EL. LOS ARMADOS GRITAN.

ARTUK – Me siento raro, debe ser la muerte . . . ¿Y ahora?

BUBU – No sé. Quizá eres el inicio o el fin de algo. No puedo asegurarte nada.

ARTUK MUERE.

NABUCODONOSOR – Una guardia de armados a mi alrededor. Que no se repita lo que hoy ha ocurrido.

EL OTRO SACERDOTE HA TOMADO EL IDOLO COLOCANDOLO EN SU SITIAL. ARTUK ES TRASLADADO AL ALTAR.

NABUCODONOSOR – Dividan sus miembros. Lo que no devoren los cuervos será arrojado a los perros y luego sus huesos irán a parar entre las porquerías de los hombres de Ur.

LOS SACERDOTES, DE ESPALDAS, COMIENZAN A MUTILAR EL CUERPO DE ARTUK PRONUNCIANDO UN RECITATIVO ININTELIGIBLE.

BUBU – (SENTADA SOBRE UNO DE LOS BLOQUES) . . . Y los sacerdotes destrozaron el cuerpo de Artuk. (PAUSA) Yo estuve cuando mató a El-Zor. Fue por mi causa, pero yo no supuse que tantas cosas se precipitarían en una sola noche. Por el ritmo de los días parecía que todo suceso podría ocurrir en Ur sin que los hombres se inmutaran. Todo cambió a partir de Artuk. Fue una señal. Se inició el éxodo de los pueblos con sus palabras a cuestas . . . La persecusión de hombres rebeldes en las ciénagas . . . Todo tuvo su principio . . .

TELON LENTO.

Londres 1-6-71. Rodolfo Santana.

## Mi Tío Atahualpa

Carvalho-Neto, Paulo de. *Mi Tío Atahualpa.* México: Ed. Siglo XXI, 1972

Autor de varios libros de erudición, como *Folklore y Psicoanálisis* (México: Joaquín Mortíz, 1968), e *Historia del Folklore Iberoamericano* (Chile: Ed. Universitaria, 1969), el Prof. Paulo de Carvalho-Neto se hace acreedor a la "Mención Casa de las Américas, 1973" por su reciente libro de ensayos, *El Folklore de las luchas sociales**. Con esta publicación, Carvalho-Neto mostrará una vez más que el intelectual puede hilar su labor erudita al intento de sanar las entrañas de nuestra sociedad iberoamericana. No obstante el carácter de su producción científica, Carvalho-Neto ha hecho últimamente, con la publicación de su novela *Mi Tío Atahualpa*, una importante aportación a la novelística chicano-iberoamericana.

No sorprenda el nuevo injerto hecho a nuestra novelística. El chicano de los E.E.U.U. se ve dentro de una estructura étnico-social cuya naturaleza le es diferente y hostil; el indio, por su parte, se encuentra en similares circunstancias en los países iberoamericanos. Hasta ahora, los novelistas que han denunciado las lacras sociales de los regímenes de Iberoamérica (Jorge Icaza, Carlos Fuentes, M.A. Asturias, etc), han cumplido con su propósito: delatar las injusticias perpetradas en los indios (*Huasipungo*), criticar el oportunismo y corrupción de los "revolucionarios" (*La muerte de Artemio Cruz*), y, por último, presentar el carácter anacrónico e infame de nuestras dictaduras (*El Señor Presidente*). El escritor toma bando con el subyugado y pide justicia, o se limita a dar al lector el impacto de la realidad por conducto de su obra. En la mayoría de estos casos, la toma de conciencia que aflora en el escritor es de carácter político-social.

En *Mi Tío Atahualpa*, Carvalho-Neto señala nuevos senderos para una pertinente novelística militante. En su novela añade, como factor esencial, la toma de conciencia *étnica*. Si anteriormente se consideraba necesario "educar" al indio americano y asimilarlo a la vida y destino nacionales, robándole de esta manera su identidad y tradiciones, ahora, en *Mi Tío Atahualpa*, la cultura de los opresores se hace objeto de escrutinio y el indio, al fin, opta por serle fiel a la entidad propia. El indio "vendido", aquél que aspira ser como el blanco, se convierte en tío Atahualpa, en un indio *pendejo*.

Escrita originalmente para representarse como pieza de teatro, *Mi Tío Atahualpa* se convirtió pronto en novela. El desarrollo mismo de su problemática (la *conscientização* de Atahualpa Sobrino), y el aparente propósito del escritor (diseminar la obra dentro de un perímetro más amplio), hicieron forzoso el que la pieza dramática se transformara en otro género. Lo singular del caso es que, al terminar en novela, mantuvo también la estructura teatral. Así pues, la novela-teatro está dividida en 13 actos, cada uno de ellos precedido por un título doble que es generalmente de carácter irónico. Todo acto empieza, también, con un epígrafe de origen popular. Estas coplas, de franco humor y con frecuentes alusiones a la religión y la muerte, ofrecen indicios anticipadores que preparan al lector para la lectura del próximo acto. De su parte, la novela tiene como epígrafe la siguiente copla, que resulta ser de gran significado dentro de la totalidad de la obra: "el Diantre es una sombra/qu'espanta viendo a cualquiera,/ es el espíritu del aire/ y s'esconde en donde quiera." Estos mismos versos se encuentran luego en la novela (p. 233), mostrando así un obvio intento de unir estructura y significado. Primeramente, se nos dice que el Diantre (el Diablo) es Terrèze (Teresa), mujer ambiciosa y bella que, por medio del sexo y las drogas, domina a todo hombre que se interpone en su camino al poder (p. 11, 143, 177, etc.). Asimismo, el Diantre (en este caso los hombres bajo el dominio de Terrèze: el militar, el doctor-político, el Embajador, etc.) controla todo (p. 233); por consiguiente, el Diantre viene a ser simbólico de la tiranía y el genocidio: "El

Diantre en sus mil formas, asesinando a mi pueblo, oprimiéndolo y engañándolo" (p. 270).

El narrador de la novela-teatro es Atahualpa Sobrino, "pueta 'e lo legítimo" que cuenta su historia, y las de otros, basándose en la información obtenida del tío Atahualpa, de Píter (esposo de Terrèze), y de Juan el jardinero, (y de "otros"). El interpelado del diálogo pícaro-juglaresco es el Buen Amigo (el lector). La narración se convierte, pues, en un canto autobiográfico, y, por qué no decirlo, con aspiraciones de ser un canto épico digno de un pueblo por centurias subyugado. La "manerita 'e hablar" de Atahualpa Sobrino es de la costa ecuatoriana (p. 260), habla que supone ser más inteligible para el Buen Amigo.

El desarrollo de la problemática, como es de esperar, empieza *in medias res*; por consiguiente, un orden cronológico del enredo nos lleva a esta numeración de los actos: VI-VII; I-V; VIII-XIII. Los primeros actos de la novela (I-V) nos informan acerca de la corrupción de una embajada ecuatoriana, de la "peculiar" familia que vive ahí, y del envenenamiento accidental del paje doméstico, el tío Atahualpa. En actos VI-VII, la narrativa retrotrae la atención a la víspera de la muerte de Atahualpa (p. 103), y presenciamos el asesinato de la Embajadora por parte de Terrèze y Píter (la novela empieza cuando regresa esta pareja del funeral), y la inusitada visita de Píter al anejo de los indios, mostrando así su interés por el oprimido. De paso, agregamos que un estudio más detenido de la psicología de Píter quizá pruebe la inconsistencia caracterológica de éste, el cual, al final de la novela, se convierte en un rebelde social con semblanzas de Redentor. Nos parece que la evolución de Píter, de "niño tonto" a revolucionario, es algo forzada y artificiosa. No hay suficientes indicios que nos convenzan de su repentina "transformación", aparte de que "repasa toda su vida" (p. 195). En actos VIII-XIII, Atahualpa Sobrino nos habla de cómo se hizo paje de la Embajada, de sus experiencias con el Diantre y, finalmente, de cómo se escapó de ser un indio pendejo. Sin duda alguna, éste es uno de los elementos más valiosos de la novela, aparte de su humor e ironía.

Cuando hereda Atahualpa Sobrino el puesto de su tío, su aspiración es llegar a ser una réplica de su pariente (pp. 155-156): "me sentía grande, oye. Grande. Un empleón como aquél, con to'o incluído, ropa, casa y comida. Y unos señore' tan importantes . . . l'a a comenzar mi carrera, igualito a mi tío. Entonce' lo que hice. Había que borrar mi pasa'o. Completamente. Volví a mi cuarto, cogí mi poncho de indio, mi sombrero de indio . . . y me vine con ella a la mitad del patio . . . y ahí le puse fuego" (p. 157). Hasta ahora el tío Atahualpa había sido el ejemplo de los indios. Las palabras que oía en boca de los blancos ("políglota", "subversivo", etc.), las llevaba al anejo y se las enseñaba a los indios, claro, sin saber ninguno de ellos su significado. El lenguaje ambiguo del blanco tenía como función la de "educar" al indio. Pero era una forma más para confundirlo y mantenerlo ignorante, o, inclusive, en la cárcel (como al Atahualpa Santulón, alias Subversivo). Para colmo, en la Embajada el tío Atahualpa se llamaba "Gregory", Teresa se llamaba "Terrèze", el perro Bolita, "Voltérr", etc. Dualidad anómala de identidades.

Después de vivir dentro de la embajada, y después de parar en la cárcel por haber acusado a Terrèze del envenenamiento del tío Atahualpa, el Sobrino desilusionado "repasa su vida", se mira a sí mismo (p. 277), y se avergüenza de haber querido ser como el blanco: "Fue la primera 'mierda' que dije en mi vida . . . me estaba pareciendo a un blanco sin ser un blanco . . . y yo ya desnudito, absolutamente en pampa. Pero feliz porque era lo que era: un indio. Pienso que nunca fuí más indio que en ese momento. Indiesísimo" (p. 228).

Si leemos las frases iniciales de la novela, quizá podamos ahora entender su significado: "Yo casi fuí un indio pendejo, como mi tío . . . o sea que ni indio, ni blanco, ni cholo, ni negro, ni serrano, ni costeño, ni montubio, ni ecuatoriano, ni extranjero, ni na'a. Indio pendejo, pue" (p. 3). En resumen,

con el surgir de la conciencia étnica, se da un paso hacia la autenticidad individual, basando ésta en el orgullo de los propios orígenes, y haciendo posible la liberación de todo un pueblo que hasta ahora ha anhelado ser lo que nunca podrá ser, y odia lo que *es* debido a falsos valores impuestos por una cultura de opresión.

Quizá se critique *Mi Tío Atahualpa* por el aparente maniqueísmo (la lucha entre el Bien y el Mal), por el carácter simplista de su conclusión (los rebeldes se van a Cuba con el fin de *educarse* y regresar al Ecuador con un proyecto de liberación), y por varias escenas que algunos lectores consideren de mal gusto. Lo que concierne a esto último, Carvalho-Neto ha intentado mostrarnos un mundo asqueroso e inhumano: lo logra. El maniqueísmo se explica debido a que es la *interpretación* del juglar Sobrino Atahualpa. Si a Don Quixote se le seca el cerebro de tanto leer novelas de caballerías, al Sobrino se le seca el suyo de tanto oír las poesías de los "veteranitos del anejo" (p. 214), poesías que hablan de luchas encarnizadas entre moros y cristianos, del Calvario, de Pastores, etc. Esta visión medieval es parte de su mentalidad. En cuanto al viaje a Cuba, a este país se le ve como tierra de Promisión. Así pues, por lo que ésto parece implicar, en *Mi Tío Atahualpa* encontramos un humanismo que promete la liberación tomando como punto de partida el más íntimo ser del hombre. Que ésto se haya dicho anteriormente (aunque no con frecuencia en términos de conciencia étnica) no le quita valor a la novela. Recordemos que Ortega solía iniciar sus conferencias con alguna perogrullada. La importancia estriba en el desarrollo y dramatización de la idea.

El Prof. Carvalho-Neto tiene en preparación otra novela; de antemano ha decidido titularla *Gipsy Wagon*. Con este título, el autor se refiere a un lugarcito de nuestra universidad (UCLA) en el cual todos no reunimos para tomar café, quejarnos de algunos profesores, discutir unos con otros, y con frecuencia, en soledad, "repasar nuestra vida". En *Gipsy Wagon*, Sobrino Atahualpa ya no cantará "a lo Divino y a lo humano", porque ahora le toca hablar al iberoamericano que reside en los E.E.U.U. Esperamos con verdadero gusto la publicación de esta novela.

Roberto Cantú

---

*Libro de ensayos que será próximamente publicado por la Editorial Siglo XXI de México.

*Mester* aparece dos veces por año, en primavera y en otoño. En sus páginas se publicará todo material que sea aceptado por la Redacción. Las ideas que se encuentren en cada obra publicada serán expresión del pensamiento del autor quien se considerará único responsable.

Toda colaboración deberá ser enviada por duplicado. Aquéllos artículos u obras de creación literarias que no sean aceptados, se regresarán a su respectivo autor *únicamente* cuando se haya mandado, junto con el envío, su correspondiente franqueo de retorno.

*Condiciones de Venta y Suscripción*

Número suelto . . . . . 3.00 Dólares
Suscripción anual . . . . . 6.00 Dólares
Suscripción de estudiante . . . . . 4.00 Dólares

Toda correspondencia debe dirigirse a:
Roberto Cantú
*Mester*
Department of Spanish and Portuguese
UCLA
Los Angeles, California 90024

PS73-340/750/5-73